3 0081 010 700 783

JOINT UNIVERSITY
LIBRARIES

NASHVILLE TENNESSEE

A Cooperative
Enterprise of

PEABODY COLLEGE
SCARRITT COLLEGE
VANDERBILT UNIVERSITY

302796 v.58

PR
2889
.D4
v.58

302796

Date Due

Demco 293-5			

822.33
G70
v.58

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

WOLFGANG KELLER

ACHTUNDFÜNFZIGSTER JAHRGANG

BERLIN UND LEIPZIG 1922
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLULG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.

Wilhelm Oechelhäuser

nach der Marmorbüste von Professor Heer-Karlsruhe (1897)

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

WOLFGANG KELLER

ACHTUNDFÜNFZIGSTER JAHRGANG

BERLIN UND LEIPZIG 1922
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.

Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten an Professor Dr. **Wolfgang Keller,** Münster, Westf., Langenstraße 9.

Die Herren Verleger und Autoren werden um die Zusendung von Rezensionsexemplaren ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bücherschau und der Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können.

Insbesondere werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen. **Die Redaktion.**

Bezug des Jahrbuchs: Jedem Mitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wird das Jahrbuch 1922 zugeschickt gegen Einsendung des Jahresbeitrages von 50 Mk. (zuzüglich Porto). Für ausländische Mitglieder wird bis auf Widerruf der Jahresbeitrag mit 6 Fr. Schweizer Währung berechnet und im entsprechenden Verhältnis für die übrigen Länder. Wir stellen es jedoch unseren ausländischen Mitgliedern anheim, im Interesse der Sache den Jahresbeitrag auch nach der Berechnung der Vorkriegszeit, d. h. mit 12 schw. Franken zu zahlen. Alle Zahlungen sind zu richten an die **Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10, Genthiner Straße 38** (Postscheck-Konto Berlin 59533, für Ausländer: Bankhaus Delbrück, Schickler & Co., Berlin W. 66).

Mitgliedschaft: Um Mitglied zu werden, genügt es, die Beitrittserklärung mit genauer Adresse und den Jahresbeitrag an die Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10, Genthiner Straße 38 zu senden.

Zweck der 1864 gegründeten Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist es, die Pflege Shakespeare's in Deutschland durch alle Mittel wissenschaftlicher und künstlerischer Assoziation zu fördern (Satzungen § 1).

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Printed in Germany

PR
7289
.D4
v. 58

302796

Inhalt.

Seite

Jahresbericht 1921—22 von Werner Deetjen 1

Aufsätze.

Wilhelm Oechelhäuser und die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Vortrag von Albert Ludwig 6
Anhang: Ideen zur Gründung einer Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (W. Oechelhäuser, 1863) 29
Heinrich Wilhelm von Gerstenberg als Verkünder Shakespeare's. Von Karl Schneider 39
Kleist's und Shakespeare's dramatische Gestalten. Von Meta Corssen 46
Shakespeare als Überarbeiter fremder Dramen. Von Wolfgang Keller 68
Shakespeare als Romanfigur. Mit Nachträgen zu dem Aufsatz von Albert Ludwig «Shakespeare als Held deutscher Dramen». Von Paul Alfred Merbach 83
Shakespeare's Anteil an «Henry VIII». Von Karl Ege 99
Anhang: Materialsammlung 115

Bücherschau.

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller:

A. Ausgaben und Übersetzungen. (Works of Sh., ed. by Sir A. Quiller-Couch and J. Dover Wilson. — First Quarto of Hamlet, ed. by F. G. Hubbard. — Shakespeare in deutscher Sprache, übersetzt von Friedr. Gundolf. — Shakespeare in Einzelausgaben [Inselverlag]. — Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von Schlegel-Tieck, herausgegeben von A. Brandl. — Shakespeare's Sonette, übersetzt von Friedrich Huch) 120

B. Allgemeine biographische und Erläuterungsschriften. (Alois Brandl, Shakespeare. — Charlotte C. Stopes, Life of Henry Earl of Southampton. — Sir A. W. Ward, Collected Papers [Shakespeare and the Makers of Virginia]) . . 127

C. Erläuterungen zu einzelnen Dramen Shakespeare's. (Josef Wihan, Die Hamlet-Frage. — Lilian Winstanley, Hamlet and the Scottish Succession. — Lilian Winstanley, Macbeth, King Lear and Contemporary History. — Arthur Acheson, Shakespeare's Lost Years in London. — Quellen zu Romeo und Julia, herausgegeben von Rudolf Fischer) 131

D. Shakespeare's Sprache. (Leon Kellner, Shakespeare-Wörterbuch. — K. Luick, Historische Grammatik der englischen Sprache) 137

E. Das Drama in Shakespeare's Zeit. (Karl Young, Dramatic Associations of the Easter Sepulchre. — Ders., Ordo Rachelis. — O. J. Campbell, The Position of the Roode en witte Roos in the Saga of Richard III.) 138

F. Nachwirkung. (Mark Van Doren, The Poetry of Dryden. — Albert Leitzmann, L. van Beethoven) 139

Seite

G. Zeitkultur. (Johanna Jahn, Die Ballade von Simon Fraser. — Irmgard von Ingersleben, Das elisabethanische Ideal der Ehefrau bei Overbury. — Walter Göricke, Das Bildungsideal bei Addison und Steele. — Otto Baumgarten, Religiöses und kirchliches Leben in England. — H. Levy, Englische Wirtschaft. — Shakespeare's italienische Novellen, übersetzt von Paul Schubring. — Rich. Falckenberg, Geschichte der neueren Philosophie) . . 141

II. Einzelreferate.

Benedetto Croce: Ariosto, Shakespeare e Corneille (Winifred Smith) 144

Shakespeare, Cymbelin, übersetzt von D. Tieck, bearbeitet von Marie L. Gothein (Eugen Kilian) 146

Sir Sidney Lee, Life of William Shakespeare. New Edition (Wolfgang Keller) 147

Shakespeare, König Lear, übersetzt von Hans Rothe (Wolfgang Keller) 149

Zeitschriftenschau. Von Wolfgang Keller 150

(Shakespeare-Porträts. — Shakespeare und die Familie Davenant. — Love's Labour's Lost. — Romeo. — Kaufmann von Venedig. — Die Quellenbehandlung in Wie es euch gefällt. — Hamlet. — Othello's Hautfarbe. — Die Hexen in Macbeth. — Timon. — Phoenix and Turtle. — Sir Thomas More. — Die Folio von 1623. — Shakespeare und unsere Zeit. — Schauspielertruppen. — Das Kostüm auf der Bühne. — Ursprung der höfischen Maskenspiele. — Eine politische Moralität. — Common Conditions und Thomas Preston. — The True Tragedy of Richard III. — Restaurationsdrama. — Shakespeare's Chroniken. — Sidney. — Spenser. — Handfull of Pleasant Delights.)

Nachtrag. Eine spanische Shakespeare-Übersetzung (Rudolf Großmann). — Charlie Chaplin und Shakespeare (F. Schönemann) 166

Dramaturgische Rundschau. Von Ernst Leopold Stahl . . 168

(Gesammelte Theaterkritiken. — Reinhardt-Literatur. — Dramaturgien. — Sammlungen zur Einführung für Theaterbesucher).

Theaterschau.

Shakespeare in Berlin (Monty Jacobs) 179
Shakespeare im Burgtheater (Helene Richter) 181
Münchener Shakespeare-Aufführungen (Alfred Mensi-Klarbach) 184
Bochumer Shakespeare-Aufführungen (Karl Arns) 185
Essener Stadttheater (Karl Arns) 188
Deutsche Shakespeare-Aufführungen 1921. Eine Übersicht, zusammengestellt von Ernst Leopold Stahl 188
Statistischer Überblick über die Shakespeare-Aufführungen auf deutschen Bühnen 1921 (Egon Mühlbach) 207

Shakespeare-Bibliographie für 1919—20. Von Eduard Hartl . 213

Register 238

Jahresbericht

erstattet vom Präsidenten Prof. Dr. Werner Deetjen
bei der Generalversammlung am 23. April 1922.

Am 14. Oktober des vorigen Jahres waren anderthalb Jahrhunderte seit der ersten deutschen Shakespeare-Feier vergangen. In Goethe's ehrwürdigem Vaterhause am Hirschgraben zu Frankfurt a. M. hatte sie stattgefunden, und der junge Dichter, begeistert von dem Glanze seines Leitsterns, war selbst der Festredner gewesen. In der eigentlichen Goethe-Stadt, der Stadt, in der der Dichter nahezu sechs Jahrzehnte lebte, und von der sein Licht über die ganze Welt strahlte, treten wir in diesen Tagen aufs neue zu einer Shakespeare-Feier zusammen. Wir erinnern uns dabei eines Goethe-Wortes aus dem zweiten Teil des «Faust». Die Chorführerin Panthalis spricht es nach dem Scheiden Helena's:

«Nicht nur Verdienst, auch Treue wahrt uns die Person».

Die Treue, die uns vielgeschmähten Deutschen immer noch als die edelste Eigenschaft nachgerühmt wird, und von der sogar Heinrich Heine sagte: «Wenn ich nicht wüßte, daß die Treue so alt ist wie die Welt, so möchte ich glauben, ein deutsches Herz habe sie erfunden», die Treue hat uns bewogen, die Shakespeare-Feier heute in einer Feier für den Gründer unserer Gesellschaft gipfeln zu lassen. So gedenken wir zunächst auch in Treue unseres Protektors, Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen und seiner hohen Gemahlin. Wie in früheren Jahren, hätte das fürstliche Paar uns auch diesmal gern durch seine Anwesenheit erfreut und geehrt, wenn die Verhältnisse es gestattet hätten; aber auch aus der Ferne haben Ihre Königl. Hoheiten unserer Tagung gedacht und ein freundliches Interesse an ihr bekundet. Was das Großherzogliche Haus uns seit der Gründung unserer Gesellschaft gewesen ist, werden wir nie vergessen; vor allem werden wir stets die Verdienste der ersten Pro-

tektorin, Ihrer Königl. Hoheit der Frau Großherzogin Sophie, die uns vor 25 Jahren durch den Tod entrissen wurde, in dankbarem Gedächtnis bewahren. Ihr gebührt der Ruhm, daß die wertvollen Anregungen des Mannes, dessen Andenken der heutige Vortrag gilt, zur Tat wurden.

Daß Wilhelm Oechelhäuser, der Techniker, Kaufmann, Verwaltungsbeamte, Volkswirtschaftler, Parlamentarier, Gelehrte und Schriftsteller, als der eigentliche Begründer der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft anzusehen ist, wird durch unsern Historiographen, Herrn Oberstudiendirektor Dr. Ludwig, uns heute noch einmal zu klarem Bewußtsein gebracht werden, und was den vielseitigen, weitschauenden Mann einst bewog, eine Vereinigung der Shakespeare-Freunde in Deutschland ins Leben zu rufen, werden Sie aus seiner ersten grundlegenden Schrift ersehen, die das neue Jahrbuch aus der Vergessenheit ziehen soll.

Als Wilhelm Oechelhäuser nach 38jähriger Zugehörigkeit zu unserer Gesellschaft und nach 12jähriger segensreicher Präsidentschaft hochbetagt dahinschied, wurde sein Nachfolger in der Leitung der Ordinarius für englische Philologie an der Berliner Universität, Prof. Dr. Alois Brandl. Zwei Jahrzehnte stand Brandl als berufener Shakespeare-Forscher an der Spitze unserer Gesellschaft. Als glänzender Organisator, als Herausgeber des Jahrbuchs und durch seine gehaltvollen Ansprachen bei den Tagungen hat Brandl uns Dienste geleistet, die von der Tafel der Erinnerung nie gelöscht werden sollen. Der Vorstand hat ihn darum in seiner gestrigen Sitzung zum Ehrenmitglied ernannt.

Die Tatsache, daß ich nach Brandl's im Herbst vorigen Jahres erfolgtem Rücktritt mit den Geschäften des Präsidenten betraut wurde (Vorstandssitzung vom 19. Dezember 1921), betrachte ich lediglich als eine Ehrung Weimars, das seit Bestehen der Gesellschaft ihr Sitz ist und das ihr in der Person des Generalintendanten Frhrn v. Loën schon einmal einen Präsidenten stellte. Zur Vereinfachung der Geschäftsführung übernahm ich seit dem 1. Januar auch die Leitung des Ortsausschusses, die in den letzten Jahren in den treuen Händen von Prof. Dr. Otto Francke lag. Aus dem Vorstand sahen wir mit lebhaftem Bedauern den Innsbrucker Anglisten Prof. Dr. Rudolf Fischer scheiden, der uns im vergangenen Jahre noch die Quellen zu «Romeo und Julia» gegeben hatte. An seine Stelle trat im Vorstand Prof. Francke, im «Quellen-Ausschuß» Prof. Dr. Wolfgang Keller, der Herausgeber des Jahrbuchs, der das Schiff

auch dieses Jahr an allen Klippen vorbei sicher gesteuert hat. Einen schweren Verlust bedeutet für uns das am 9. März erfolgte Hinscheiden Sr. Exz. des früheren Stuttgarter Generalintendanten Baron Joachim zu Putlitz, der nach einer Darmkrebsoperation im Alter von 62 Jahren starb und auf dem Familiengut in der Mark Brandenburg seine letzte Ruhestätte fand. Für ihn tritt in den Vorstand ein anderer namhafter Bühnenleiter, der Generalintendant Geh. Hofrat Dr. Karl Zeiß in München; außerdem wurde die Zahl der Vorstandsmitglieder durch Zuwahl folgender Herren ergänzt: des Geh. Hofrats Prof. Dr. Max Förster in Leipzig, dessen Wiedereintritt in unseren Kreis wir mit aufrichtiger Genugtuung begrüßen, und des Theaterschriftstellers Dr. Ernst Leopold Stahl in Heidelberg, den Lesern unseres Jahrbuchs rühmlichst bekannt als Verfasser der praktisch wie wissenschaftlich gleich vorzüglichen dramaturgischen Rundschau. Ein anderer verdienstvoller Mitarbeiter, der Schöpfer der Bibliographie, Prof. Dr. Hans Daffis (Berlin), der ein Jahrzehnt hindurch sich seiner mühevollen Aufgabe mit größter Sorgfalt unterzogen hat, konnte die Arbeit krankheitshalber nicht weiterführen und mußte einer jüngeren Kraft, Dr. Hartl, seinen Platz räumen. Für seine aufopfernde Tätigkeit im Dienste der Gesellschaft sagen wir Herrn Daffis bei seinem Scheiden herzlichen Dank. Im geschäftsführenden Ausschuß vertritt Generalintendant a. D. v. Schirach den Präsidenten und entlastet ihn in dankenswerter Weise. Der Kreis der Ausschußmitglieder wurde erweitert durch die Zuwahl von Fräulein Eleonore v. Bojanowski, der Biographin der Herzogin Luise von Weimar, der Tochter des Geh. Hofrats Paul v. Bojanowski, eines der Begründer der Gesellschaft, der ihr als Vorstandsmitglied, als Vorsitzender des Ortsausschusses wie als Verwalter der Shakespeare-Bibliothek bis in sein hohes Alter angehörte und anläßlich seines achtzigsten Geburtstages zum Ehrenmitglied ernannt wurde. Mit Eleonore v. Bojanowski tritt die erste Frau in die Leitung unserer Gesellschaft, gewiß im Sinne Shakespeare's, den eine hohe Achtung vor dem Weibe beseelte.

Von der Fülle köstlicher Frauengestalten, die er schuf, wird eine der reizvollsten, Ophelia, heute wieder einmal zu uns sprechen. Das Entgegenkommen der Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters bietet uns nach langer Pause von neuem den «Hamlet», Shakespeare's tiefsinnigste Dichtung, und zwar in Anlehnung an den ersten englischen Quartdruck zum erstenmal in der interessanten Bearbeitung Gustav Mai-Rodegg's, zu der Alois Brandl

einige wertvolle Anregungen gab. Mai-Rodegg sieht bekanntlich in dem Dänenprinzen nicht einen «planlosen Grübler», sondern einen «überlegen handelnden, seine Aufgaben und Ziele entschieden fördernden Menschen», eine Auffassung, die unsere heiße Sehnsucht schürt nach einem Manne der Tat und damit nach einer Gesundung unseres armen Vaterlandes.

Die Zeit ist aus den Fugen, und auch unsere Vereinigung hat schwer zu kämpfen; die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft half zwar großzügig zur Erhaltung unseres Jahrbuchs, wofür ihr auch an dieser Stelle unser tiefgefühlter Dank ausgesprochen sei, aber unsere Sorgen sind, obwohl die Zahl unserer Mitglieder in ständigem Wachstum begriffen ist, damit nicht zerstreut. Dennoch wollen wir die Hoffnung nicht sinken lassen, daß wir auch künftig unseren großen Aufgaben gerecht werden können, vielmehr uns «waffnend gegen eine See von Plagen» durch Widerstand sie zu enden suchen, eingedenk auch eines Wortes aus der Shakespeare-Rede des jungen Goethe, die ich eingangs erwähnte: «Mir kommt vor, das sei die edelste von unseren Empfindungen, die Hoffnung, auch dann zu bleiben, wenn das Schicksal uns zur allgemeinen Nonexistenz zurückgeführt zu haben scheint».

Der geschäftliche Teil der Hauptversammlung mußte diesmal bereits auf den Nachmittag des 22. April gelegt werden, da der 23. auf einen Sonntag fiel und man mit Rücksicht auf die Kirche nicht vor $11^1/_2$ Uhr mit dem festlichen Teil beginnen konnte, andererseits der Beginn der «Hamlet»-Aufführung schon auf 5 Uhr festgesetzt worden war. Bei der Beratung der im wesentlichen von unserem Ehrenmitglied Kommerzienrat Dr. Moritz ausgearbeiteten neuen Satzungen erklärte die überwiegende Mehrheit sich zur unbedingten Annahme bereit. Da sich aber erwies, daß ein Teil der Mitglieder die Satzungen noch nicht kannte, wurde beschlossen, diese mit dem Jahrbuch zu versenden und die Beratung bis zur nächsten Hauptversammlung zu vertagen. Der Mitgliedsbeitrag wurde auf 50 Mk. erhöht, dafür jedoch nach Möglichkeit eine reichere Gestaltung des Jahrbuchs hinsichtlich des Umfangs und der Ausstattung in Aussicht genommen. Zu Werbezwecken sollen Ortsgruppen gegründet werden. Als Leiter von solchen meldeten sich Studienrat Margarete Harwardt-Sondershausen und Magistratsrat Keßler-Siegen i. W. Die nach dem Turnus ausscheidenden Vorstandsmitglieder v. Schirach, v. Oechelhäuser-Karlsruhe und Francke wurden wiedergewählt. Der Antrag, den Vorstand von 12 auf 15 Mitglieder zu erweitern, fand Zustimmung. Durch die Wahl der Herren Förster und Stahl (s. oben) wurde zunächst die Zahl 14 erreicht. Die Wahl eines fünfzehnten Mitgliedes beschloß man zunächst zurückzustellen, da deswegen noch Verhandlungen schwebten. Redakteur, Schatzmeister und Bibliothekar

erhielten nach ihren Berichten Dank und Entlastung. Als Ort der nächsten Hauptversammlung bestimmte man abermals Weimar.

Nach dem Festvortrag des Oberstudiendirektors Dr. Ludwig (Berlin-Lichtenberg) brachte Magistratsrat Keßler, der Vertreter der Stadt Siegen i. Westf., in der Wilhelm Oechelhäuser das Licht der Welt erblickt hat, deren Grüße und gab zugleich wertvolle Ergänzungen zu dem Thema «Wilhelm Oechelhäuser als Sozialpolitiker». Das gemeinsame Mittagessen fand im Hotel Chemnitius statt. Nach der «Hamlet»-Aufführung empfingen Staatsminister Exz. Paulssen und Gemahlin die Mitglieder und ihre Damen wieder in liebenswürdiger Gastlichkeit.

Teilnehmer: Frl. Studienrat Arendes-Berlin. Rektor L. Bäge-Cöthen. Studienrat Dr. Becker-Philippsthal (Werra). Stiftsdame Eleonore v. Bojanowski-Weimar. Lehrer Busch-Weimar. Kaufmann Cerf und Frau-Halle a. S. Bibliotheksdirektor Prof. Dr. Deetjen und Frau-Weimar. Gräfin Dürckheim-Weimar. Prof. Dr. Francke und Frau-Weimar. Gutsbesitzer Franke-Dobra. Cand. phil. Geisler-Berlin. Prokurist Grüttner-Berlin. Cand. phil. Hanel-Weimar. Frl. Studienrat Harwardt-Sondershausen. Lehrerin Ch. Hecht-Charlottenburg. Frl. Studienrat Hermann-Meiningen. Hofrat Dr. Heubach und Frau-Weimar. Konsul Hollmann und Frau-Weimar. Schriftsteller Kaibel-Weimar. Univ.-Prof. Dr. Keller-Münster i. W. Magistratsrat Keßler-Siegen i. W. Oberregisseur Dr. Kilian-München. Studienrat Dr. Kirchner-Apolda. Bürgermeister Kloß-Weimar. Verlagsdirektor Knabe-Weimar. Schriftstellerin Friede H. Kraze-Weimar. Prof. Dr. Lienhard und Frau-Weimar. Dr. Lilienfein-Weimar. Lehrerin M. Ludewig-Jena. Oberstudiendirektor Dr. Ludwig-Berlin-Lichtenberg. Bibliothekar Dr. Luther-Leipzig. Schriftsteller Mai-Rodegg-Berlin. Justizrat A. Marder-steig-Weimar. Bibliotheksdirektor Prof. Dr. Minde-Pouet und Tochter-Leipzig. Kommerzienrat Dr. Moritz-Weimar. Oberbürgermeister Dr. Mueller und Frau-Weimar. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Nernst und Frau-Berlin. Handelsbevollmächtigter Nimbach und Frau-Berlin. Generaldirektor a. D. Dr. h. c. v. Oechelhäuser-Dessau. Geh. Hofrat Prof. Dr. v. Oechelhäuser-Karlsruhe. Bibliothekar Dr. Ortlepp-Weimar. Verlagsbuchhändler Dr. Otto-Leipzig. Universitätslektor Peters-Leipzig. Studienrat Dr. Plaut-Frankfurt a. M. Frl. M. Raffloer-Berlin. Rentner Rücker-Weimar. Geh. Hofrat Prof. Dr. Schick-München. Generalintendant a. D. v. Schirach-Weimar. Assessor Dr. Senz und Frau-Weimar. Frl. Studienrat Teeke-Nordhausen. Generalintendant a. D. v. Vignau, Exz., und Frau-Weimar. Studiendirektor Prof. Dr. Voigt-Weimar. Univ.-Prof. Dr. Weyhe-Halle a. S. Univ.-Prof. Dr. Wildhagen-Leipzig. Frau Oberamtsrichter Witthauer-Weimar. Direktor Dr. Wolters und Frau-Braunschweig. Studienrat Dr. Woltersdorff und Frau-Erfurt.

Wilhelm Oechelhäuser und die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft.

Vortrag zum 23. April 1922.

Von

Albert Ludwig.

Als Goethe dem Schöpfer des Wallenstein die Totenfeier hielt, faßte er Schmerz und Stolz des Weimars jener Tage in die Worte «Denn er war unser». — Deutsche, die sich an Shakespearischer Kunst freuen, werden immer wieder gern sich bewußt, daß sie den Briten nicht sehen und lesen als eine literarische Merkwürdigkeit, als einen Vertreter fremden Volkstums. Wollte einst Goethe das nähere Verhältnis betonen zwischen Weimars Landeskindern und einem der größten Söhne des ganzen deutschen Volkes, so sagen wir mit fast denselben Worten, wenn schon in anderm Sinne, von Shakespeare, dem Engländer aus der Zeit der Elisabeth: er ist unser.

Wie diese Eindeutschung des Fremden vor sich ging, ist oft trefflich erörtert worden; gerade an dieser Stelle wurde vor Jahresfrist dargelegt, was Shakespeare uns innerlich nahe gebracht hat — wollte ich auf diese Seite der Frage eingehen, ich hätte nur besser Gesagtes zu wiederholen. Umgekehrt will ich auf einen Umstand aufmerksam machen, der das Seine dazu getan hat, die Arbeit unserer Übersetzer und Shakespeare-Forscher, das rastlose Ringen unserer Spielleiter und Bühnenkünstler nicht nur für die Zeitspanne, da ihnen das lebendige Wirken vergönnt war, wirksam zu machen, sondern ihnen und uns als Ergebnis ihres Mühens den deutschen Dichter Shakespeare zu schenken.

Daß unser Volk fremden Dichtergrößen gegenüber spröde sei, hat noch niemand behauptet, und wenn es trotzdem nur einen so wie

Shakespeare eingedeutscht hat, so liegt der Grund nicht darin, daß seine überragende Größe ihn vor allen solcher Ehrung würdig machte. Homer steht neben Shakespeare unter den wenigen ganz großen Dichtern, und Molière und Calderon mögen wenigstens mit ihm verglichen werden. Überdies hat es Zeiten gegeben, die sich mühten, diesen oder andern fremden Dichtern eine Stellung zu geben, wie sie Shakespeare seit einem Jahrhundert hat und, soweit menschliche Voraussicht reicht, auch bis in ferne Zukunft behalten wird. Werther trägt seinen Homer in der Tasche, im Stile des Sängers der Ilias und Odyssee wurde den Urgroßvätern in Vossens «Luise» das Pfarrhaus von Grünau, in «Hermann und Dorothea» das Liebeswerben herber deutscher Menschen geschildert; der Zeit, da Lessing jung war, schwebte als Ideal des Dramatikers ein deutscher Molière vor — nun, die Beispiele ließen sich häufen. Trotz alledem sind weder Homer noch Molière, geschweige denn Calderon oder Byron deutsche Dichter geworden: es ist doch eine fremde Welt, welche die weitaus größere Mehrzahl unseres Volkes bei ihnen umfängt, und auf unseren Bühnen sind jene anderen Dramatiker nicht mehr als achtungsvoll begrüßte Gäste.

Das liegt wesentlich begründet in dem Charakter ihres Dichtens und ihrer Persönlichkeit. Aber wer hier in Weimar vor der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft spricht, der darf nach diesem Hauptgesichtspunkt auch einen hervorheben, auf den in unserer Vereinigung mit besonderem Stolze hingewiesen werden mag: um Shakespeare haben breitere Schichten unseres Volkes gerungen als um jene andern.

Der Homer-Kultus war vor allem eine Sache der Gelehrten, denen das klassische Altertum die wichtigste Bildungsmacht war; er ist oder war wesentlich gebunden an den griechischen Unterricht des Gymnasiums. Gewiß: in den Blütetagen des Neuhumanismus schien es, als ob die gesamte geistig führende Schicht Deutschlands durchtränkt werden könne von der Freude an homerischer Kunst, aber lange dahin sind jene Tage: sicher ist uns Homer heute fremder als früheren Geschlechtern. Erst recht gilt das für Molière: seine Schätzung wurde einst im 18. Jahrhundert von jenen Kreisen des deutschen Volkes getragen, die unter dem Einfluß der französischen Bildung standen; sie waren einflußreich genug, fanden aber auf die Dauer keine Stütze bei den Schichten, auf denen das eigenkräftige Leben unseres Volkes beruhte: wie ein Firnis überzog die französische Kultur nur die Oberfläche.

Was ist nun der Unterschied zu der Aufnahme Shakespeare's,

auf den es hier ankommt? Ein sehr wichtiger Teil des deutschen Volkes hat sich jenen Großen der Dichtung gegenüber rein empfangend verhalten, Shakespeare aber hat er sich miterobert. Neben Übersetzer und Dichter, Gelehrte, Kritiker und Schauspieler traten bei ihm die unzünftigen Männer, die in dem Briten etwas spürten, was unmittelbar ihnen zu Geist und Herz sprach, die von bürgerlichen Berufen mancherlei Art kommend, im geschäftlichen Leben ihrer Zeit stehend, sich in den Stunden ihrer Muße in unseren Dichter versenkten. Ein Teil von ihnen begnügte sich mit dem persönlichen Gewinn; nicht ganz gering ist aber auch die Zahl derer, die an ihrem Teil dazu beitragen wollten, für das, was ihnen als Lebensinhalt unentbehrlich geworden war, Verständnis und Liebe zu erwecken, soweit ihr Einfluß nur reichte. Mit anderen Worten: daß Shakespeare nicht nur ein Klassiker neben andern wurde, dazu hat die tragende Schicht des deutschen Volkes im 19. Jahrhundert, das deutsche Bürgertum, ihr Scherflein wacker beigetragen.

An sich war das durchaus nicht von vornherein gegeben. Als Shakespeare bei uns bekannt wurde, stand ihm das Bürgertum fremd gegenüber. Er erschien als die Verkörperung des Geniebegriffs; zwar hatte sich Lessing's besonnene Kritik bemüht, ein Verständnis für diese unerhörte Erscheinung anzubahnen: er hatte der Zeit der Aufklärung die verständige Bewunderung des neuen großen Gestirns möglich gemacht. Aber nach dem Worte «an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen» mochte sich doch mancher «vernünftige» Kunstliebhaber bei Lenzens und Klinger's aller bisherigen Begriffe spottenden Versuchen auch vor dem Dichter bekreuzigen, den diese Stürmer und Dränger so ungestüm auf den Schild hoben: in Klinger's «Leidendem Weibe» sprach andererseits des Verfassers eigenes Ebenbild höchst unverblümt aus, was die neue Jugend von der vernünftigen Shakespeare-Bewunderung hielt.

So wagte denn auch der große Schröder in Hamburg nicht, Shakespearische Tragik unverfälscht auf die Bühne zu bringen: ängstlich nahm er Bedacht auf die Gefühle seines bürgerlichen Publikums, mußte es tun, wenn er sich sein Ziel nicht versperren wollte. Bei ihm blieb Hamlet am Leben und trug Dänemarks Krone, und ähnlich stand es mit Othello und Desdemona. Beinahe noch bezeichnender für die Shakespeare-Fremdheit des Bürgertums ist die Art, wie man ihm das eine und andere der Lustspiele mundgerecht machen durfte. Die von Schröder aufgeführte Großmann'sche Bearbeitung der «Komödie der Irrungen», die bis tief ins 19. Jahrhundert

gespielten «Quälgeister» von Beck, hinter denen sich «Viel Lärm um nichts» verbirgt, sind nichts anderes als eine Übertragung der romantischen Welt Shakespeare's in deutsches Philistertum, und selbst in Reclam's Bibliothek hat sich die Holbein'sche Verbürgerlichung der «Bezähmten Widerspenstigen» («Liebe kann alles») hinübergerettet.

Freilich von vornherein stand im Gegensatz zu der vorsichtigen Zurückhaltung der breiten Schichten des Bürgertums die begeisterte Liebe einzelner. Dafür sind schon die Shakespeare-begeisterten Jünglinge der Sturm- und -Drang-Zeit ein Beispiel, die doch fast alle aus den Kreisen des Bürgertums hervorgingen. Aber auch auf andere, die nie literarischen Ehrgeiz entwickelten, wirkte Shakespeare als bedeutsamstes geistiges Erlebnis — man wird kaum ein rührenderes Beispiel finden als den «Armen Mann im Tockenburg», Ulrich Bräker, der, ein ehemaliger Geißbub, gepreßter und desertierter Soldat und Baumwollweber, als zum Bürgertum aufgestiegener Proletarier zu betrachten ist. In der Büchersammlung der «Moralischen Gesellschaft» zu Lichtensteig, der er seit etwa 1776 angehörte, standen Shakespeare's Dramen; die übrigen Mitglieder scheinen nach ihnen kein überwältigendes Begehren getragen zu haben: für Bräker war es höchstes Glück seiner Erdentage, die Dramen lesen zu dürfen, und reden mußte er «mit diesem lieben Mann, als wenn er an seinem Tische säße». So entstanden seine Aufzeichnungen, die so seltsam ans Herz greifen; freilich, er schrieb für sich, hätte es kaum für möglich gehalten, daß jemand diese Ergießungen des Druckes für wert halten könnte. Aber wenn er seinen Dichter las wie die Frommen die Bibel, so muß es ihn genau wie die Stillen im Lande zur Aussprache mit Gleichgesinnten gedrängt haben, und dann war nur ein Schritt vom Empfangenden zum Gebenden. Zu derartigem werden Verhältnisse und Umgebung bei Bräker nicht angetan gewesen sein: aber bei anderen tauchten solche Gedanken bald genug auf. In der Erinnerung an die Eindrücke einer Reise durch Schottland und England ließ Achim von Arnim in seiner Novelle «Die Eheschmiede» (um 1820) den Erzähler sagen: «Ich aber dachte des Glückes einer Nation, die einen Dichter wie Shakespeare so inne hat wie den Katechismus . . . Gäbe es doch Shakespeare-Gesellschaften, wie jetzt Bibelgesellschaften zur Sprache kommen!»

Da haben wir wohl den ersten Gedanken an eine Shakespeare-Gesellschaft: freilich mußte noch viel Wasser zu Tal fließen, ehe er Wirklichkeit werden konnte — es ist das Werk der ersten Hälfte

des 19. Jahrhunderts gewesen, daß eine Shakespeare-Gemeinde entstand: es waren die Leser der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung, es waren die Bewunderer der großen Shakespeare-Darsteller jener Tage. Dieser stetig wachsenden Gemeinde brachten Tieck's bekannte Novellen auch die menschliche Gestalt des Dichters nahe, für sie schrieb Franz Horn seinen Shakespeare-Kommentar: wir denken lächelnd daran, daß er dafür in der berühmten Wilde-Jagd-Vision von Heine's «Atta Troll» auf einem wackeren Grautier hinter dem großen William einhertraben muß — der Spott zeigt gerade, daß Horn in der Zeit der ästhetischen Tees dem gebildeten Bürgertum als ein Führer zu dieser höchsten dramatischen Kunst galt.

Übersetzungen, Aufführungen, Erklärungsschriften bezeugen statistisch die Verbreitung der Kenntnis des Dichters: wie einzelne von ihm ergriffen wurden, sei wenigstens an ein paar Beispielen gezeigt: es gilt ja auf den Boden hinzuweisen, aus welchem die tätige Arbeit des Bürgerstandes erwuchs. Da war in den dreißiger Jahren zu Frankfurt am Main ein Prediger von starkem Einfluß auf seine Gemeinde — als ihn eine Verehrerin fragte, aus welchen Quellen der im Leben scheue und wortkarge Mann die tiefe Seelenkunde seiner Predigten schöpfte, wies er auf Shakespeare hin[1]). In etwas späterer Zeit nistet sich ein junges Paar auf der Hochzeitsreise in Friedrichroda ein: «bescheiden waren unsere beiden Zimmer, aber wie glücklich waren wir in ihnen. Als dritter im Bunde war bei uns Shakespeare, denn wir lasen ihn, und zwar mit solcher Begeisterung, daß die Damen, die unter uns wohnten, sich solche Störung ihrer Stille verbaten»[2]). Der Pfarrer Schultes im Magdeburgischen war in seiner ganzen Gegend berühmt als Shakespeare-Schwärmer, unerschöpflich in Zitaten seines Lieblings[3]). Weit verbreitet waren die Lesekränzchen, die Shakespeare's Dramen mit verteilten Rollen lasen: hier muß denn freilich als berühmtestes aller Beispiele der Junker Otto von Bismarck genannt werden mit seinen Shakespeare-Abenden — man darf ruhig sagen, daß solche Kränzchen für das Bürgertum typischer waren als für den Landadel.

Das Bild wäre noch zu vervollständigen durch den Hinweis auf wandernde Shakespeare-Rhapsoden wie Holtei, später Palleske, Genée u. a., die auch nach Orten, wo Aufführungen selten oder nie zu sehen waren, die Botschaft von dem großen Dramatiker trugen,

[1]) Dalton, Lebenserinnerungen I, 247.

[2]) Behrmann, Erinnerungen 222 f.

[3]) Amyntor, Skizzenbuch meines Lebens II, 119.

auch durch einen Hinweis auf die Shakespeare-Lektüre im stillen Kämmerlein: klingen sie nicht rührend, die Verse des jungen Nietzsche aus der Zeit, da er noch ein Bürgersohn war:

«Du gabst mir Trost, du gabst mir Wein und Brot,
Mein Shakespeare, als mich Schmerzen niederzwangen»

Doch ich darf mich nicht in Einzelheiten verlieren: das Gesagte wird genügen, um zu zeigen, daß die Aufnahme Shakespeare's in breite Schichten der gebildeten Deutschen in vollem Gange, daß es mit der spröden Haltung früherer Tage vorbei war.

Aber bisher hatte sich das deutsche Bürgertum dabei wesentlich empfangend verhalten; Schriftsteller hatten ihm den deutschen Text, Schauspieler die Anschauung der Gestalten, Gelehrte den Kommentar gegeben, und es wäre am Ende begreiflich gewesen, wenn es dabei geblieben wäre, schien doch das praktische Leben dem nach den napoleonischen Kriegen im stolzen Aufschwung begriffenen Stande der Aufgaben die Fülle zu bieten. Regte sich nicht auf allen Gebieten der Fleiß seiner Hände? Ruhten denn seine guten Köpfe je von der Aufgabe, dem Handel, der Industrie neue Wege zu neuen Zielen zu finden, waren nicht seine politischen Kräfte geweckt und bald überall tätig? Und doch blieb ein Überschuß von Kraft — wir wollen es dem Bürgertum nicht vergessen, daß der sich dem geistigen Leben, nicht zuletzt der Kunde von Shakespeare zuwandte. Und das geschah nicht bloß in dem Sinn, daß Söhne des Bürgertums in den Gelehrtenstand übergingen — nein, es handelte sich um Männer, die blieben, was sie waren, deutsche Bürger. Aber durch die Freude an ihrem Dichter wurden sie weiter geführt als bloß zum empfangenden Genuß — sie wurden zu Werkmeistern am Shakespeare-Haus in Deutschland.

Wieder handelt es sich durchaus nicht bloß um den einen oder andern, und das hängt doch wohl damit zusammen, daß das deutsche Bürgertum nach England unter den europäischen Ländern vor allem schaute. Hatte nicht dort in Handel und Industrie der Fleiß des Bürgers eine Blüte des wirtschaftlichen Lebens, Reichtum und Macht erzeugt wie nirgends auf dem Festlande? Hier galt es zu lernen, Beziehungen anzuknüpfen: wie vielen Söhnen deutscher Bürgerfamilien war die Arbeitszeit in englischen Geschäftshäusern die Hochschule ihres künftigen Berufs! Das bedingte freilich, daß man die Sprache lernte; sie erschloß aber den Weg zum englischen Geistesleben, und mancher behielt trotz Kontor und Handelskorrespondenz noch genug Sinn und Zeit, um sich an Aufgaben zu wagen, die nur idealen Lohn

in sich trugen. Was hatten etwa Chaucer und Lydgate, Legenden und Erbauungsschriften mit Soll und Haben zu tun? Aber der erste, der den Plan eines mittelenglischen Wörterbuches faßte und brauchbar durchführte, war der Krefelder Tuchhändler Stratmann. War derartiges schon für ein abgelegenes Gebiet möglich, wie hätte das deutsche Bürgertum nicht auch seine Männer zur Shakespeare-Forschung stellen sollen! Wir finden sie auf den verschiedensten ihrer Gebiete. Unter den Übersetzern des Dichters steht mit an erster Stelle Otto Gildemeister, der Bürgermeister der freien Reichsstadt Bremen. Aus dem künstlerischen Handwerk ging Rudolf Genée hervor: er wurde zum Shakespeare-Rhapsoden, zum Erforscher der Schicksale des Dichters in Deutschland und zu seinem Biographen. Buchhändler war Friedrich August Leo gewesen; als ihn glückliche Umstände zum reichen Manne gemacht hatten, betätigte er seinen Bürgersinn lange Jahre hindurch als Berliner Stadtverordneter — sein Herz aber gehörte Shakespeare in einem Maße, daß seine Gattin den Dichter förmlich zu hassen lernte. Von seiner Arbeit zeugt vor allem unser Jahrbuch, das er von Band 15—34 herausgab. In seinen Bänden hat sich auch ein anderer Buchhändler, Albert Cohn, der Verfasser von «Shakespeare in Germany», durch die unentbehrliche Jahresbibliographie ein Denkmal errichtet, und manch anderer Name ließe sich noch, nicht zuletzt aus dem Kreise unserer Gesellschaft, nennen.

Aber eine deutlichere Sprache als alle Namen redet die Organisation, die sich die deutschen Shakespeare-Verehrer gegeben haben, redet die Stunde des heutigen Tages, zu der wir uns in Williams Namen zusammengefunden haben: diese unsere Deutsche Shakespeare-Gesellschaft ist in ihrem Werden und Wachsen untrennbar verknüpft mit dem Wirken eines typischen Vertreters deutschen Bürgertums, mit Wilhelm Oechelhäuser. Und wie unsere Gesellschaft bestimmt war und ist, die sonst vereinzelten Kräfte zusammenzufassen, so stellt Oechelhäuser's Persönlichkeit in der Vielseitigkeit ihrer Bestrebungen, in der Fülle ihrer gesammelten Tatkraft, soweit dies bei einem einzelnen nur möglich ist, eine eindrucksvolle Verkörperung all jenes Werbens um Shakespeare dar, von dem wir aus dem Bürgerstande hörten: wie in einem Brennpunkte schießen in ihm die Strahlen zusammen.

Einen echten Vertreter des arbeitsfrohen, aufsteigenden Bürgertums des 19. Jahrhunderts zeigt uns sein Lebensgang. Im Bürgerhaus stand seine Wiege — als zweiter Sohn eines Papierfabrikanten

wurde er in Siegen am 26. August 1820 geboren. Selbstverständlich war, daß die Söhne einst ihre Kräfte dem väterlichen Unternehmen widmen würden; niemals ist der Gedanke aufgetaucht, daß einer von ihnen den Übergang in die Beamten- oder Gelehrtenlaufbahn suchen könnte. Danach richtete sich ihre Bildung: sie besuchten die städtische Lateinschule zu Siegen, und die war als Bürgerschule gemeint, wenn sie auch von der Reformationszeit her das Lateinische beibehalten hatte. Eine pädagogische Musteranstalt war die veraltete Schule bei weitem nicht: immerhin verdankte Oechelhäuser der dort erworbenen Kenntnis des Lateinischen die Fähigkeit, sich späterhin leicht in andere Sprachen hineinzufinden, dem deutschen Unterricht eine gute Schulung in der Kunst übersichtlicher Anordnung und straffer Zusammenfassung der Gedanken, dazu allerlei Kenntnisse in der deutschen Literatur — Shakespeare's Name ist freilich in den Schulräumen niemals ausgesprochen worden, englischen Unterricht gab es nicht, und das Französische, das man lernte, hatte nur eine sehr entfernte Ähnlichkeit mit der Rede unserer westlichen Nachbarn.

Mit vierzehn Jahren hatte der treffliche Schüler alles gelernt, was auf der Schule zu lernen war; wie der Bruder vor ihm trat er als Lehrling in die väterliche Papierfabrik. So haben unzählige Söhne des Bürgerstandes ihr Leben begonnen: eine besondere Note kam bei den Oechelhäusers dadurch hinein, daß sie sehr früh vor verhältnismäßig selbständige Aufgaben gestellt wurden. Seit 1836 (Wilhelm war damals sechzehn Jahre alt) war es Sache der Brüder, die nach einem Patent des Vaters bestellten Papiermaschinen als Monteure aufzustellen und in Gang zu bringen. Schwierigkeiten gab es infolge der Mängel des Systems genug; für manche spätere Aufgabe war es eine treffliche Vorstufe, zunächst einmal widerspenstige Maschinen zur Vernunft zu bringen — Hartnäckigkeit, technisches Geschick und die Gabe schnellen Entschlusses mußte schon der Jüngling entwickeln. Als die väterliche Fabrik um eine mechanische Werkstatt vergrößert worden war, wagte sich der geschickte Monteur auch an die letzte Aufgabe: 1842 führte er seine erste Maschine aus.

Zum Wesen des deutschen Bürgertums im Vormärz gehört seine geistige Einstellung zu den großen Fragen der Zeit. Die Heimatstadt mit ihrem gemütlichen Stilleben hätte da kaum Anregungen bieten können — Oechelhäuser sollte aber den preußischen Liberalismus in seiner ausgeprägtesten Form kennen lernen. Er hatte die Berechtigung zum einjährig-freiwilligen Dienst erworben, die Zeit kam heran, der Militärpflicht zu genügen. Da fügte es sich, daß die

Allensteiner Meliorationsgesellschaft eine Fabrik in Ostpreußen aufkaufte, in der Oechelhäuser eine Papiermaschine aufgestellt hatte — jetzt sollte er die Maschine zweckentsprechend umbauen und zugleich sein Dienstjahr in Königsberg leisten; vier Monate Urlaub für den Umbau sollten ihm von der Militärbehörde erwirkt werden.

So war denn Oechelhäuser zu Oktober 1843 in Königsberg, und mit Feuereifer benutzte er die reichliche Muße, die der königlich preußische Dienst damals seinen Einjährigen ließ, zum Kolleghören und zum eigenen Studium vor allem verfassungs- und religionsgeschichtlicher Werke: schier noch wichtiger aber wurde für ihn die persönliche Bekanntschaft mit den Führern des ostpreußischen Liberalismus, mit Johann Jacoby, bald berühmt als Verfasser der «Vier Fragen eines Ostpreußen», und Hermann Malinski, von denen vor allem der letzte dem soviel Jüngeren eine wahrhaft väterliche Freundschaft widmete. Der Urlaub gab dann im Frühjahr Gelegenheit, all die Anregungen und den schier zu reichlich aufgenommenen Wissensstoff zu verarbeiten — als Oechelhäuser des Königs Rock auszog, war seine politische Lebensanschauung fest begründet: er war erfüllt von den Idealen des liberalen Bürgertums; seine Selbständigkeit zeigt sich dabei darin, daß die Berührung mit dem praktischen Leben dafür sorgte, daß sein Liberalismus nicht die radikale Färbung annahm, die in Ostpreußen vorherrschte: der Mann hat später seine Anschauungen vertieft und entwickelt, umzulernen hat er nicht gebraucht.

Aber auch für die Interessen, die künftig ihm den liebsten Teil seines geistigen Lebens bedeuten sollten, wurde das Jahr in Ostpreußen bedeutsam: es öffnete ihm den Weg nach England. Er fühlte das lebhafte Bedürfnis, seine Kenntnisse vor allem durch den Besuch fremder Länder zu entwickeln; ohne große Erwartungen hatte er den Rat befolgt, sich um eine staatliche Unterstützung zu bewerben; um so angenehmer war er überrascht, als ihm in der Tat der Finanzminister 300 Taler bewilligte mit dem Auftrag, über den Stand der Papierfabrikation in Frankreich und England zu berichten.

Jetzt kam die Zeit, da Oechelhäuser seinen Leitspruch, ein Wort Humboldts, «Energie ist die erste Tugend des Menschen» in seinem vollen Wert erkannte. Mit Hilfe einer Grammatik, eines Wörter- und Konversationsbuches lernte er soviel Englisch, daß dann zwei Monate in England ausreichten, ihm die Fertigkeit im mündlichen und schriftlichen Gebrauch zu geben, die er für sein technisches Fach zunächst brauchte. Oktober 1845 betrat er zum erstenmal englischen Boden; er sah sich tüchtig um, aber durchaus nicht

bloß als staunender Fremdling. Gewiß, alles war viel großartiger entwickelt als zu Hause, aber in seinem besonderen Gebiet gab es auch Dinge, in denen man in Deutschland weiter war. Was mehr ist: davon wußte er sogar einen Großindustriellen zu überzeugen, und dieser bestellte bei ihm zwei Stoffregulatoren. Freilich die hohe Anzahlung, ohne welche die Bestellung nicht ausführbar war, sollte erst fällig sein, wenn es Oechelhäuser gelang, noch einige andere englische Aufträge heranzuschaffen. Diesem Ziel galt die zweite englische Reise (1846), und wie es durchgesetzt wurde, ist ein sehr bezeichnender Charakterzug. Welche Aufgabe! Ein junger Deutscher ohne Verbindungen soll englische Industrielle dazu bringen, eine deutsche Maschine zu bestellen, weil sie angeblich besser war als was man selber hatte — der Gedanke erschien dem Durchschnittsengländer einfach verrückt. Und das wurde Oechelhäuser auch genügend angedeutet, während er, bei Windsor anfangend und bei Leeds im Norden aufhörend, die Papierfabriken abgraste. Sie lagen meist im Land, Geld für Wagen hatte er nicht, von der Bahnstation hieß es also zu Fuß wandern in drückender Sommerhitze, täglich 25—30 englische Meilen im Staub der Landstraße oder auf Feldwegen, nicht selten in die Irre gehend! Aber nach mehr als zwei Wochen war der Bann gebrochen, die erste Bestellung erlangt und damit der Erfolg entschieden.

Solch fröhliche Tatkraft war letzten Endes eine Ausdrucksform für das erwachende Selbstbewußtsein einer starken Persönlichkeit — die Zeit sollte bald genug alle Spannkraft dieser Natur auf die Probe stellen: die politischen Ereignisse das Jahres 1848 mit ihren für das Geschäftsleben unheilvollen Folgen bereiteten auch der mit ungünstigen Umständen ringenden väterlichen Fabrik das Ende; die Hoffnungen, die sich an die englischen Erfolge knüpften, waren zunächst zerschlagen.

Neue Lehrjahre begannen, Jahre, in denen der Bürger daran dachte, als Beamter in den Dienst des Staates zu treten. Freilich, als Ministerialsekretär (später Assessor, «das einzige Exemplar dieser Gattung, welche die deutsche Zentralgewalt gezüchtet hat») im Reichshandelsministerium hätte er engste Fühlung mit dem wirtschaftlichen Leben Deutschlands haben sollen; das Bedürfnis, den bisher praktisch gewonnenen Einblick systematisch zu erweitern und selbst Hand zu legen an die Aufgabe, die verschiedenen Strömungen in ihrem Lauf zu regeln und sie schließlich zu einem machtvollen Stromgebiet zu vereinen, war in ihm lebendig; letzten Endes führte ihn der

Organisationstrieb an die Stelle, die das Hirn der deutschen Wirtschaft werden sollte — es waren also die Lehrlingsjahre des künftigen Organisators; freilich die Lehre blieb wesentlich theoretisch. Über Vorarbeiten zu Entwürfen ist das Reichshandelsministerium nicht hinausgekommen; es endete schließlich nach Auflösung der Nationalversammlung in einem friedlichen Stilleben mit Oechelhäuser an der Spitze des gesamten Beamtenpersonals, das freilich außer ihm nur einen Registrator, einen Schreiber und einen Portier umfaßte. Die Muße wurde benutzt zu gründlichem Studium von Volkswirtschaft und Handelspolitik; daß es aber nicht ewig so weitergehen konnte, war klar, und so wäre Oechelhäuser — er hatte sich inzwischen verheiratet — um der gesicherten Stellung willen auch preußischer Legationssekretär oder Regierungsassessor geworden. Aber solche Abweichung von dem hergebrachten Ausbildungsgange ließen bei einem Preußen die Regeln der Beamtenhierarchie nicht zu; Oechelhäuser hat es nicht zu bereuen gehabt, daß er der Welt zurückgegeben wurde, in der seine besten Kräfte wurzelten.

Weihnachten 1850 endete die Frankfurter Idylle; im Juni 1851 war Oechelhäuser Geschäftsführer des Verbandes der zollvereinsländischen Eisenindustriellen mit dem Sitz in Berlin, schon Anfang 1852 leitete die Berufung als Bürgermeister nach Mühlheim (Ruhr) eine entscheidende Wendung seines Lebens ein. Die Aufgabe lockte: gewiß, er war ein vollkommener Neuling auf dem Gebiete der städtischen Verwaltung, aber er traute sich genügend Gewandtheit, vor allem Einsicht in die Bedürfnisse der Städte des Industriegebietes zu, um sich schnell in die formalen Bedingungen einzuarbeiten, und dahinter stand die Aussicht auf ein selbständiges Wirken unter eigener Verantwortung. Über den Kommunalpolitiker Oechelhäuser zu reden, ist hier nicht der Ort; seine Tatkraft bewährte sich wie immer: das höhere und niedere Schulwesen, Baupolizei, Wege- und Straßenbauwesen sahen anders aus, als er von der Stelle schied: durch ihn wurde Mühlheim Station der Bahnstrecke Bochum-Essen-Oberhausen, den ersten größeren Streik in Deutschland, den der Ruhrschiffer, wußte er, jedem sein Recht schaffend, ohne Gewaltmaßregeln zu beenden; zusammenfassend können wir sagen, daß etwas in seiner Entwicklung fehlte, wenn er nicht auch eine Zeitlang Bürgermeister geheißen hätte. Bezeichnend aber ist vor allem eins: für die Stadt hatte er den Vertrag auf Errichtung einer öffentlichen Gasanstalt abzuschließen und erwies sich dabei als sehr entschiedener Vertreter ihrer Rechte. Es scheint nicht, als ob der Dessauer Gasgesellschaft

viele solche Gegner gegenübergestanden hätten: an seinem sechsunddreißigsten Geburtstage erhielt er den Antrag, in ihr Direktorium einzutreten — eine feinere Anerkennung ist wohl nicht zu denken.

Oechelhäuser folgte dem Rufe (1856) und fand damit seinen endgültigen beruflichen Wirkungskreis. Es gab noch bitterschwere Jahre, denn die junge Gesellschaft hatte eine Krisis durchzumachen, und es bedurfte aller Tatkraft, aller Einsicht ihres leitenden Direktors, um ihre Grundlagen zu sichern. Die Anforderungen, denen er zu genügen hatte, beleuchtet die Notiz, daß er lange Zeit hindurch jedes Jahr mindestens 3000 deutsche Meilen auf der Eisenbahn in Geschäftsreisen zurückzulegen hatte; aber er hob seine Gesellschaft auch an die führende Stelle unter den deutschen Gasgesellschaften, er schritt in ihr weiter mit der gewaltigen Entwicklung der Technik. Gewiß, ihn trug die Woge des Aufschwungs deutscher Wirtschaft, aber sie trieb nicht ein willenloses Schiff, sondern er steuerte es als einer der hervorragendsten der deutschen Industriekapitäne. Und dabei blieb er, was er war: der deutsche Bürger. Ist nicht für seine Auffassung des Hauptgebietes seiner geschäftlichen Tätigkeit ein Wort bezeichnend, das er selbst prägte, mag auch sein sachlicher Inhalt überholt sein? Er sagte: «Das Petroleum ist der Plebejer, das elektrische Licht der Aristokrat im Gebiete des Beleuchtungswesens» — man sieht für das Gas, für sein Gas bleibt der Bürger übrig.

Von seinem Ringen und seinen Erfolgen habe ich Ihnen gesprochen, um zu zeigen, wie fest der Mann im bürgerlichen Leben seiner Zeit verwurzelt war, der zugleich in der Geschichte der deutschen Shakespeare-Verehrung eine bedeutsame Rolle gespielt hat. Den Alltag hätten ihm an sich wohl die Anforderungen des beruflichen Lebens ausgefüllt, aber seit Jugendtagen war ihm die Freude an der Welt der Kunst das notwendige Gegengewicht gegen Arbeit und Sorge des Berufs gewesen, und er meinte, daß für andere dasselbe zu gelten habe. Nicht Wirtschaft und Handel allein dürften Sinnen und Trachten deutschen Bürgertums sein — das bedeutete Herrschaft des Materialismus; er wünschte weitesten Kreisen seines Volkes, daß sie sich in der Freude an der Kunst rein baden möchten vom Staube des Tags, sich die Kraft fröhlich erneuten wie er — er aber kannte keinen Dichter, der solche Kraft reicher und williger spendete als Shakespeare.

Wie war Oechelhäuser zu dem Briten gekommen? Als er etwa acht Jahre alt war, fand er im nicht sehr üppig ausgestatteten väterlichen Bücherschrank zwei Bände der Wieland-Eschenburg'schen Übersetzung;

er verschlang sie eifrig, und dann fiel ihm in der Folgezeit ab und zu ein einzelnes Stück in die Hand; erst 1841 lernte er die gesamte Schlegel-Tieck'sche Übersetzung kennen. Theateraufführungen in Königsberg, Berlin, auch in England kamen hinzu: seit er 1838, auf seiner ersten Reise, in Leipzig Emil Devrient und Seydelmann bewundert hatte, war er ein eifriger Freund der Kunst des Schauspiels; außerdem erwähnt er rühmend Palleske's Shakespeare-Rezitationen. Englisch hatte er natürlich zunächst nur zu praktischen Zwecken gelernt; aber als ihm Shakespeare ganz ans Herz gewachsen war (er verlegt dies in die Berliner und Mühlheimer Zeit 1850—54), trat ihm der Gedanke sehr nahe, die erworbene Kenntnis für das Eindringen in den Dichter zu verwenden; das Hilfsmittel hatte er in der Hand, als Delius 1854 seine kommentierte Ausgabe des englischen Textes in Heften zu veröffentlichen begann. Jahrelang waren diese Hefte seine Begleiter auf den Eisenbahnfahrten: im Abteil versenkte er sich in den Text und rang mit ihm um seine Rätsel; das Studium der Shakespeare-Werke von Gervinus, Ulrici, Kreyssig u. a. trat hinzu.

Das sind die äußeren Daten; was Oechelhäuser innerlich zu Shakespeare führte, können wir nur erschließen. Von Jugend an hatten ihn Neigung und das Streben, sich im Philisterstädtlein Siegen auszuzeichnen, zum starken Leser gemacht, er war also von vornherein auf Teilnahme an geistigen Dingen eingestellt. Als Mann gehörte er dem tätigen Leben an, Willen und Kraft waren die Kernpunkte seines Wesens, seine Stellung hatte er im Kampfe mit wahrlich nicht günstigen Verhältnissen sich selbst geschaffen. Da mag er artverwandte Züge bei Shakespeare empfunden haben; auch der hatte sich, ein Sieger über das Leben, seinen Weg selbst gebahnt, und wenn etwas seine Dichtung durchzieht, so ist es die Freude am starken Wollen kräftiger Naturen. Aber er war nicht verhaftet geblieben im eigensüchtigen Wollen; aus dem Kampf und über ihn erhebt sich eine selbsterrungene Lebensweisheit — sie mag Oechelhäuser vorgeleuchtet haben als ein Ziel des Lebenskampfes. So wurde ihm Shakespeare zum Vertreter «echter Humanität» — ihm besonders nahestehend, weil er das Gefühl hatte, daß der Weg, auf dem diese Geistesfreiheit erlangt war, dem seinen verwandt war.

Wie Oechelhäuser in seinem beruflichen Lebensgange seine Kraft stets gern der Allgemeinheit hatte dienen lassen, so trieb ihn jetzt auf neuem Gebiete derselbe gute Bürgersinn dazu, andern den Weg zur Vervollkommnung ihrer geistigen Persönlichkeit zu weisen, den

er selber gegangen war. Gewiß, Shakespeare war den Deutschen von Lessing entdeckt, von Schlegel erobert worden, die Theater führten ihn auf, wenn schon «bruchstück- und stellenweise»; aber all das geschah vorläufig noch für eine verhältnismäßig kleine Zahl Besitzender und Gebildeter. Der Organisator in Oechelhäuser fragte, was bisher noch nicht geschehen sei, und fand Antwort genug: es fehlte die Ausgabe mit Einleitungen und erläuternden Anmerkungen, es fehlte an einer Zeitschrift, die sich Shakespeare widmete, an einer Bibliothek, die alle Hilfsmittel zu seinem Studium vereinigte, es fehlte an einem Plan für volkstümliche Shakespeare-Veranstaltungen aller Art. Derartiges zu schaffen, konnte aber kaum das Werk eines Mannes sein, es rief nach vereinigten Kräften — von englischen Shakespeare-Gesellschaften hatte er gehört, auf industriellem Gebiete gab es in Deutschland genug Zeugnisse von der Macht des Zusammenschlusses — so entsprang seinem Kopfe, als sich der dreihundertste Geburtstag des Dichters nahte, der Gedanke der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Aber war es nicht die Sache eines der bekannten Shakespeare-Männer, eine solche Gesellschaft zu gründen? Nun, seit Achim von Arnim hatten in der Tat Tycho Mommsen und Dingelstedt derartiges erwogen, über das Planen war keiner hinausgekommen; hätte Oechelhäuser davon gewußt, so hätte es nur einen Antrieb mehr bedeutet. Es bewies ja, daß Willen und Zähigkeit, die Kunst, Menschen zu gemeinsamem Ziel zu vereinen, mindestens ebenso notwendig waren wie der große Name. Natürlich, der wurde auch gebraucht; außerdem mußte die Gesellschaft einen örtlichen Mittelpunkt mit Theater haben, zweckmäßig in der Mitte Deutschlands gelegen, aber nicht eine so große Stadt, daß sie den Charakter der Gesellschaft durch die Zahl der ortsangesessenen Mitglieder beherrscht hätte: kein Wunder, daß Oechelhäuser den Blick auf Weimar richtete, wo Dingelstedt Intendant war — hier fand sich alles beisammen, was er suchte.

Oder vielmehr: hier ließ es sich zusammenbringen, denn von selber fügten sich die Dinge durchaus nicht. Oechelhäuser sandte seine im Januar 1863 verfaßte Programmschrift «Ideen zur Gründung einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft»[1]) an Dingelstedt und erhielt von ihm die schönste theoretische Zustimmung, aber gerade das nicht, was er wollte: die Initiative lehnte Dingel-

[1]) Siehe den Abdruck auf S. 29.

stedt ab, die sei bei Oechelhäuser in den besten Händen. Der Intendant wußte gar nicht, wie recht er eigentlich hatte; aber tatsächlich hätte Oechelhäuser's Name die notwendige Werbekraft nicht gehabt. So mußte denn persönliche Überredungskunst bei Dingelstedt aufgeboten werden; die Großherzogin Sophie, die jedenfalls durch Marshall, ihren Privatsekretär, von den «Ideen» Kenntnis erhalten hatte, mußte sich hochherzig der Sache annehmen. Dann ergingen die Einladungen, von Dingelstedt nach Oechelhäuser's Entwurf verfaßt — immerdar hat der letztere jene Weimarer Festtage von 1864, in denen die Gründung erfolgte, als einen Höhepunkt seines Lebens bezeichnet.

Die Öffentlichkeit hat damals kaum ahnen können, welches der Anteil Oechelhäuser's war; heute wissen wir, daß er als der Gründer der Gesellschaft zu bezeichnen ist. Natürlich kann niemand behaupten, daß wir ohne ihn keine Shakespeare-Gesellschaft hätten: in den bald sechzig Jahren, die seitdem verflossen sind, hätte möglicherweise der Gedanke auch anderweitig seine Erfüllung finden können: wie dem sei, eins ist sicher: unsere Deutsche Shakespeare-Gesellschaft mit ihrer reichen Vergangenheit wäre ohne Oechelhäuser nicht vorhanden. Seiner Shakespeare-Liebe entsprangen Gedanke und Tat; er handelte aus sich heraus. Wenn die Großherzogin die Möglichkeit schuf zum Gelingen, wenn Dingelstedt Namen und kräftige Unterstützung lieh, der leitende Geist war der Mann des deutschen Bürgertums.

Aber eigentlich begannen mit der Gründung die Schwierigkeiten erst recht. Satzungen und Geschäftsordnung — auch sie fast durchweg auf Oechelhäuser's Entwürfen beruhend — gaben eine Grundlage für das Wirken der Gesellschaft; ihr Bestand hing davon ab, daß sie Ergebnisse ihrer Tätigkeit aufzuweisen hatte. Oechelhäuser wurde der Organisator des Erfolges. Das Jahrbuch und bald darauf die Shakespeare-Ausgabe sollten für die Gesellschaft zeugen und wirken; es ist uneingeschränkt Oechelhäuser's Verdienst, daß auch hier aus Plänen Taten wurden. Wer die Akten aus jener Zeit durchsieht, ist manchmal baß verwundert, wie leicht sich mancher derartige Unternehmungen dachte, wie er einen förmlichen Wettlauf sich gegenseitig überbietender Verleger erwartete — die Enttäuschung konnte nicht ausbleiben. Bei Oechelhäuser waltete der gesunde Tatsachensinn des Bürgers vor: er sorgte durch eine einschneidende Finanzreform für die solide Grundlage, und sie zusammen mit dem Opfersinn hervorragender Mitarbeiter des Jahrbuchs hat es ermöglicht, daß die Reihe seiner Bände heute eine kleine Bibliothek bildet, daß die Ausgabe unternommen und würdig durchgeführt werden konnte, daß

späterhin andere Veröffentlichungen folgten. Er schloß die ersten Verlagsverträge, er entwarf den Plan der Ausgabe, der freilich insofern nicht durchgeführt wurde, als er sich am liebsten auf eine Revision beschränkt hätte, er gewann durch persönliche Einwirkung wichtige Mitarbeiter; er saß mit Ulrici und Friesen im Redaktionsausschuß. So ist sein Name unzertrennlich mit den schwierigen Entwicklungsjahren der Gesellschaft verknüpft, und wir fühlen mit ihm, wenn er am Ende seines Lebens auf drei Leistungen, auf die er besonders stolz war, hinwies; darunter steht neben seiner Dessauer Berufsarbeit die Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Er ist ihr sein Leben lang treu verbunden geblieben, wenn er auch 1879 aus persönlichen Gründen auf eine Wiederwahl in den Vorstand, dem er seit 1864 angehörte, verzichtete. Die Gesellschaft aber hat seine tätige Werbearbeit nicht entbehren wollen: als nach dem fünfundzwanzigjährigen Jubiläum der Tod den damaligen Präsidenten (den Freiherrn von Vincke) entraffte, wurde er einstimmig zu seinem Nachfolger berufen, und die jugendliche Spannkraft des Siebzigjährigen bewährte sich von neuem: der unermüdliche Werber und Ansporner erlebte die Freude, daß er die Zahl der Mitglieder sich verdoppeln sah, mehr als das: der Greis durfte dem Wirken des Mannes die Krone aufsetzen, durfte erleben, daß er sein Shakespeare-Wissen in einer Weise dem Volksganzen darbot, die hinter den hohen Zielen der «Ideen» nicht zurückblieb.

Denn der Verehrer des Dichters war schon längst zu seinem Erforscher geworden: an sich selbst spürte er die belebende Wirkung der Kraftquelle, die er mit der Gründung der Gesellschaft erschlossen hatte. Eine bloß empfangende Natur war er nie gewesen; gewiß blieb ihm wohl bewußt, daß ihm die gelehrte Schulung, die ausgebreitete Kenntnis der Kultur- und Literaturgeschichte abgingen; aber seinen Dichter kannte er in- und auswendig, die Literatur über ihn hatte er in weitem Umfange durchstudiert: wenn er sich seine Aufgaben klug wählte, dann durfte er kraft seines klaren Blicks, seines starken Gefühls für die Eigenart seines Heros, auch in dieser oder jener Frage sein Wort mitreden. Sein Beweis dafür war der umfangreiche «Essay über Richard III.» (im Jahrbuch 1868), der zunächst zeigt, daß er die Technik wissenschaftlicher Arbeit durchaus beherrschte; die Literatur ist im weitesten Umfang herangezogen, die Quelle, Holinshed's Chronik, gründlich studiert und erfolgreich verwertet. Ziel war, diese Krönung der York-Tetralogie als Kunstwerk zu er-

fassen, als das Werk eines jugendlichen, noch nicht zur Abklärung gelangten Dichters, aber darum von besonderem persönlichen Reiz, weil Kraft und Ursprünglichkeit für manchen Mangel entschädigen. Schritt für Schritt wird die Handlung begleitet und erörtert: die Charaktere werden scharf herausgearbeitet, ein Hauptton liegt auf Richard's zweiter Werbung — sie ist nach Oechelhäuser nicht eine Wiederholung der ersten, sondern ihr Gegensatz: der einst ruchlos spotten konnte «Ward je in solcher Laun' ein Weib gefreit», scheitert hier an Frauenlist. Allerdings läßt sich bei allem Gewicht der Gründe ein unbedingt zwingender Nachweis nicht führen, aber den Darstellerinnen wird hier ein Weg gezeigt, die Szene eigenartig zu gestalten, und das ist eben das besonders Oechelhäuser'sche der Arbeit. Selbst bei diesem Werk gründlicher Gelehrsamkeit dachte sein Verfasser über den engsten Kreis hinaus, selbst hier ist ihm die Aufführung der beste Schlüssel zum Verständnis, immer wieder erörtert er Darstellung und Inszenierung: es geht ihm nicht um abstrakte Ästhetik, sondern um lebendige Kunst. So wurde denn der Aufsatz eine Vorstufe zu Oechelhäuser's umfassendstem Shakespeare-Werke: der Bühnenausgabe.

Wie oft hatte er in Deutschland und England an Shakespeare-Abenden im Theater gesessen, wie dankbar gedachte er allezeit manches großen Eindruckes, aber wie unzulänglich war auch häufig die Wiedergabe, wie ungeschickt die Anpassung der fremden Dramenform an unsere Bühne gewesen. Schon die «Ideen» hatten hier ein Hauptgebiet für die Wirksamkeit der zu gründenden Gesellschaft gesehen; tatsächlich mußte sich bald ergeben, daß derartige Versuche Arbeit und Verantwortlichkeit des einzelnen erfordern. Oechelhäuser ging also allein ans Werk, 1878 lag es nach zehnjähriger Arbeit abgeschlossen vor; die Benutzung, für die jede buchhändlerische Erleichterung gegeben war, stand sämtlichen Bühnen ohne weiteres, selbst ohne die Pflicht der Namensnennung, frei. Der gewaltige Fortschritt lag in dem Umfang des Gebotenen und in seiner Einheitlichkeit: bisher hatte die Willkür geherrscht, das Dichtwerk war allzuoft handwerksmäßig zurechtgeschnitten worden, hier hatten die Bühnen eine brauchbare Gestaltung sämtlicher 27 Dramen, denen man damals Aufführungsmöglichkeit zubilligte. Selbstverständlich war die notwendige Rücksicht auf die Bühnenform der Gegenwart genommen, aber in erster Linie sollte das Dichterwerk zur vollen Geltung kommen, und die Aufgabe hatte Oechelhäuser sehr ernst genommen. Er verlangte von sich die gründlichste Vorbereitung, genaues Studium des

äußeren und inneren Aufbaues, daraus ergab sich erst der Weg des Bearbeiters. Nicht als blinder Verehrer trat er auf; wo er Mängel sah, schloß er nicht die Augen, sondern suchte sich über den Grund klar zu werden, nicht um den Dichter verbessern zu können, aber um zu wissen, wo ein Zuviel ohne Schaden beseitigt werden konnte, wo andererseits ein Zuwenig nicht durch blindes Streichen und Zusammenlegen noch augenfälliger werden durfte. Er war sich bewußt, daß Shakespeare's Bühneneinrichtung ihm ein anderes Verfahren erlaubte als dem modernen Dramatiker — es hieß die gewissermaßen in Einzelbilder aufgelöste Handlung zu einem Gemälde zu vereinigen und durch Bühnenanweisungen für Verdeutlichung zu sorgen. Zur weiteren Klärung wurde jedem Drama eine eingehende Einleitung nebst Rollencharakteristik vorausgeschickt — später besonders veröffentlicht in den zwei Bänden der «Einführung in Shakespeare's Bühnendramen» — es sind von sicherer dichterischer Einfühlung getragene Abhandlungen, verwandt mit jenem Essay, doch kürzer, ohne den wissenschaftlichen Apparat, von vornherein wesentlich bestimmt, dem Schauspieler wie dem Leser praktisch zu helfen: jener erhält auf eine Gesamtanschauung des Dichters gegründete Anleitung zur Erfassung und Gestaltung seiner Rolle, dieser mochte sich vor dem inneren Auge ein Bild der vielleicht versagten Aufführung erstehen lassen.

Die Bearbeitungen haben weitreichenden Erfolg gehabt; befriedigt sah Oechelhäuser, wie sie sich an den deutschen Bühnen verbreiteten; schon 1874 benutzten über 20 Bühnen seine Texte — genauere Angaben lassen sich der Natur der Sache nach nicht machen. Einen Abschluß konnte und wollte das Bühnenwerk natürlich nicht bedeuten: seitdem haben die Münchener Shakespeare-Bühne und ihre Anregungen, Errungenschaften der Technik, ein neuer Stil unserer Theaterkunst die Dinge sehr geändert, die geschichtliche Bedeutung dieser Bearbeitungen wird dadurch nicht berührt: sie haben es ermöglicht, überall wo man Shakespeare aufführen wollte, eine würdige, den damaligen Mitteln angepaßte Form zu finden, und haben damit wesentlich beigetragen, den Shakespeare-Stil der siebziger und achtziger Jahre zu schaffen. Wenn die älteren von uns zurückdenken an die Bühnenzeiten der Jugend, an die ersten Shakespeare-Eindrücke, so werden wir bei aller Freude am Neuen nicht geneigt sein, Oechelhäuser's Leistung zu unterschätzen.

All diese Shakespeare-Arbeit wurde nun getragen von dem Bewußtsein, daß er an seinem Teile mithalf an einem großen kultur-

geschichtlichen Vorgang. Das klingt heraus aus dem Vortrag, den er 1869 an dieser Stelle über die «Würdigung Shakespeare's in Deutschland und England» hielt. Ausgangspunkt war ihm die Jahrhundertfeier von 1864 in beiden Ländern; stolz rühmte der Redner, daß sie gezeigt habe, wo des Dichters wahre Heimat sei. Seinem Geist habe einst für sein Vaterland das hohe Ziel der Vereinigung politischer Macht und geistiger Freiheit vorgeschwebt: England aber habe der Macht allein geopfert und sei darum den Banden politischer wie religiöser Orthodoxie verfallen. Den umgekehrten Weg sei der Deutsche gegangen: geistig befreit durch Bildung und Wissenschaft stehe ihm der Sinn offen für Shakespeare's Kraft und Weisheit; die Zuversicht klingt an, daß in kommenden Tagen der Macht ihm beschieden sein werde zu bewahren, was ihm die Not politischer Zerrissenheit an geistigen Gütern beschert habe. Kein Zweifel, hier spricht selbstbewußt und tatenfroh der Mann des liberalen Bürgertums, dem nichts wesensfremder ist als der Bourgeois: die Zusammenfassung aller schaffenden Arbeit, sei sie wirtschaftlich oder geistig, ist ihm Grundlage der Größe jeden Volkes; in Shakespeare aber sieht er die unerschöpfliche Kraftquelle für eine Verwirklichung seines Hochziels. Er sprach zwischen Königgrätz und Sedan; widerlegt hat der Zusammenbruch von 1918 seine Gedanken wahrlich nicht, und den Deutschen unserer Tage kann die Erinnerung an sie nur helfen auf ihrem schweren Weg sich des Gedankens zu getrösten, daß er noch einmal auf die Höhe führen wird.

Eine Reihe kleinerer Arbeiten über die Szenierungsfrage im allgemeinen und bei einzelnen Stücken im besonderen zeigt Oechelhäuser's stets frische Teilnahme an neu aufsteigenden Problemen: ein besonderer Zug persönlicher Liebenswürdigkeit zeichnet die Abhandlung über «Die Zechbrüder und Trunkenen bei Shakespeare» aus. Ihr Verfasser verschmähte selbst die guten Gaben der Erde nicht und verstand, einen edlen Tropfen zu schätzen: mit Behagen stellt er fest, daß auch Shakespeare hier Sachverständiger gewesen sein müsse. Und so freut er sich denn an dem Reichtum der Zechergestalten aller Alter und Stände; er läßt sie aufmarschieren, die Sklaven und Meister der Zechkunst, er beobachtet, wie die Bacchus-Gabe den wahren Charakter immer offenbart, und freut sich des Zornes, mit dem sein Dichter tierischen Mißbrauch trifft, weil er die Freude am rechten Genuß des Sorgenbrechers beweist. Keine große Wissenschaft ist das, aber eine Probe von der Anregung, die William seinen treuen Anhängern auch mit Nebenseiten seiner Kunst bietet.

Und wenn hier der Dichter hinter seinen Gestalten wenigstens geahnt wird, so mußte es locken, ihn leibhaftig reden und handeln zu lassen: so finden wir Oechelhäuser denn auch unter den Shakespeare-Dramatikern — in «Elisabeth Vernon» (einst hier in Weimar aufgeführt) geleitet er als Wilhelm Justus seinen Helden von Stratford nach London in den Southampton-Kreis, zeigt ihn im Bühnentreiben und beim Gelage als treuen Freund seines Gönners und uneigennützigen Förderer fremden Glücks — es ist gewiß nicht das Werk eines bezwingenden Dramatikers, aber aus guter Kenntnis der Zeit und ihrer Menschen entstanden, gibt es ein lebendiges und ansprechendes Kulturbild.

Als Oechelhäuser an die Spitze der Gesellschaft trat, hatte er seine wissenschaftliche Tätigkeit im großen und ganzen schon seit Jahren abgeschlossen, und auch der eigentliche Beruf nahm ihn nicht mehr wie früher in Anspruch; auch hier hatte er, froh des in reichem Maße errungenen Erfolges, sein Arbeitsfeld eingeschränkt. An äußerer Anerkennung hatte es ihm nicht gefehlt: schon 1867 hatte ihn der Herzog von Anhalt zum Kommerzienrat ernannt, 1874 war er preußischer Geheimer Kommerzienrat geworden, die Stadt Dessau hatte ihn zum Ehrenbürger gemacht; 1883 hatte er für seine Söhne die Verleihung des erblichen Adels angenommen, der Staatsanzeiger aber veröffentlichte zu gleicher Zeit, daß er für seine Person die Erlaubnis erbeten und erhalten hatte, seinen Bürgernamen weiter zu führen; 1893 folgte noch der Ehrendoktor der Universität Erlangen. Ihm selber war wohl das liebste der äußeren Wahrzeichen seiner Erfolge sein Landhaus am Rhein, der Wohnsitz für frohe Sommertage — wie hätte es anders heißen können als Belmont! Aber auf Lorbeeren Rast zu halten, war nimmer seine Art; nicht um der Muße des Alters willen hatte er der Betätigung in seiner Wissenschaft Lebewohl gesagt, übergab er am 1. Januar 1890, also dem Jahre, in dem seine Präsidentschaft in unserer Mitte begann, dem ältesten Sohne die Stelle als Generaldirektor der Dessauer Gesellschaft: es geschah, weil seine Kraft ein neues Betätigungsfeld gefunden hatte, das ihn reichlich in Anspruch nahm. Seit 1878 saß er als Mitglied der Nationalliberalen Partei im Deutschen Reichstag, und wenn wir uns an den Gedankengang seiner Shakespeare-Rede erinnern, so wissen wir, daß der Schüler des Stratforders in der politischen Wirksamkeit Ergänzung und Erfüllung seiner Lebensziele sehen durfte: jetzt ging es ja darum, daß das eigene Vaterland politische Macht und geistige Freiheit zu vereinen wisse.

Den Politiker Oechelhäuser können wir hier nicht würdigen; einige Andeutungen werden aber das Bild des Mannes vervollständigen. Seine politische Tätigkeit fällt in die Zeit, welche die wirtschaftlichen Kräfte des neugeeinten Reiches ordnete und dadurch die Grundlage für künftige Entwicklungen schaffte; Oechelhäuser hat wesentlichen Anteil gehabt an diesen Arbeiten. Dem Staate mußte werden, was des Staates war; darum stand er dem reinen Manchestertum ablehnend gegenüber; die Überzeugung, daß mäßige Schutzzölle zeitweilig notwendig sein könnten als ein dem Staatsgedanken gebrachtes Opfer, ließ ihn die Bismarck'sche Politik verstehen und an ihr mitwirken. Wenn sie eine gewisse Hemmung des Außenhandels bedeutete, so mußte ihr eine um so größere Beweglichkeit im Innern entsprechen: hier in der Handelsgesetzgebung wirkte Oechelhäuser bahnbrechend. Seine Schrift «Die Nachteile des Aktienwesens und die Reform der Aktiengesetzgebung» (1878) war bestimmend für das Aktiengesetz; daß er das Gesetz über die Gesellschaften mit beschränkter Haftpflicht durchbrachte, galt ihm als die dritte der Leistungen, auf die er besonders stolz war.

Daß die Entwicklung des Reiches zum Industriestaat auf die Bahn der sozialen Gesetzgebung führte, konnte Oechelhäuser als ein Zeichen dafür ansehen, daß Deutschland die Einseitigkeit der englischen inneren Politik ablehne. Nachdem er tätig am Unfallversicherungs-, Invaliditäts- und Altersgesetz mitgewirkt hatte, war er der Vorsitzende im Ausschuß für das Arbeiterschutzgesetz. Es entsprach nur dem Vertrauen, daß der Strom deutschen Lebens bei klug vorausschauender Tätigkeit der berufenen Baumeister das rechte Bett schon finden werde, wenn er die radikale Richtung der Sozialdemokratie für eine vorübergehende Erscheinung ansah: als erster deutscher Arbeitgeber wirkte er auf seine Standesgenossen in dem Sinne ein, daß an Stelle des Kampfes eine Einigung durch Versöhnung berechtigter Forderungen beider Teile treten möge. Zu diesem Zwecke ließ er neben seiner parlamentarischen Tätigkeit eine ausgedehnte schriftstellerische einhergehen; 1886 erschien «Die Arbeiterfrage», 1887 «Die sozialen Aufgaben der Arbeitgeber», 1888 begründete er die «Deutsche Arbeiterzeitung», deren Leitartikel zum guten Teil von ihm stammen. Es stimmte ihn hoffnungsvoll, daß die Zeitung es bald auf eine Auflage von 10000 brachte, daß es ihm andererseits gelang, im Verein Anhaltischer Arbeitgeber zum erstenmal die Unternehmer eines größeren Bezirks zur gemeinsamen Beachtung sozialer Gesichtspunkte zu verpflichten. Grundsätzlich weiter

verfolgt, konnte dieser Weg zum Ziele, zur Einordnung der Sozialdemokratie in die Gesellschaft führen — nicht Oechelhäuser's Schuld ist es, daß die Dinge anders geworden sind.

Daß unter Jakob's Regierung der Grund gelegt wurde zum England über der See, pries Shakespeare in «Heinrich VIII.» — Oechelhäuser sah noch die Anfänge deutscher Kolonialpolitik und wurde nach Überwindung anfänglicher Bedenken ihr eifriger Vertreter. Mit Woermann gründete er die Kamerun-Land- und Plantagengesellschaft, erwarb selbst überseeischen Besitz; dann trat ihm Ostafrika in den Vordergrund, er half die Deutsch-Ostafrikanische Gesellschaft neu organisieren, er forderte in einer eindrucksvollen Broschüre die deutsch-ostafrikanische Zentralbahn und war stets auch im Reichstage auf dem Plan, wenn es Kolonialfragen galt. Wenn wir noch hinzunehmen, daß er als zweiter Vorsitzender der Fraktion einen Hauptanteil an der Leitung der Geschäfte hatte, so ist klar, warum er wohl noch Muße hatte, die Shakespeare-Studien anderer mit Teilnahme zu verfolgen, aber selbst nicht mehr tätig zu ihnen zurückkehren konnte.

Und doch war die vielleicht wirksamste seiner Shakespeare-Taten erst dem Greise vorbehalten. Der Mann hatte einst die Shakespeare-Gesellschaft gegründet, um die Kenntnis des Dichters in allen Schichten des deutschen Volkes auszubreiten: reiche Arbeit war getan, aber fehlte nicht doch das Beste, eine allen zugängliche Ausgabe? Die Generalversammlung von 1890, die erste unter Oechelhäuser's Leitung, besprach die Frage einer Volksausgabe des Schlegel-Tieck, der Preis sollte gebunden höchstens drei Mark sein — in der Sache war man natürlich einig, zu einem Beschluß kam es nicht, weil die Möglichkeit der Ausführung nicht klar war. Oechelhäuser ging selbst ans Werk; er knüpfte Verhandlungen an und holte sich Körbe genug von den Verlegern — er aber dachte daran, wie er einst in England zäh geblieben war, und so fand er auch in Deutschland einen wagemutigen Verlag, aber auch der hielt vier Mark für den geringsten Preis für das gebundene Buch. Doch es sollten nun einmal — oh märchenhafte Zeiten — nur drei Mark sein! Oechelhäuser bot eine Bürgschaftssumme von 1000 Mark, die erst nach Absatz von 6000 Exemplaren rückvergütet werden sollte, und so erschien denn 1891, nachdem die Zustimmung des Vorstandes eingeholt war, bei der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart zum gewollten Preise die Volksausgabe «im Auftrag der Deutschen Shakespearegesellschaft herausgegeben und mit Einleitungen versehen von Wilhelm Oechel-

häuser» — ein Kulturwerk, von dem er wohl meinen konnte, daß es die Erfüllung der Ideale von 1864 erst ermögliche. Der Erfolg überstieg die kühnsten Erwartungen, in zehn Jahren wurden über dreißig Auflagen von je 2000 Exemplaren vergriffen.

Heute klingt die Erinnerung an diese Ausgabe wie eine Sage: sie ist vom Markte verschwunden, und die heutigen Verhältnisse schließen ihre Erneuerung aus. Da ist es gut, daß Weimar ein steinernes Wahrzeichen der Leistungsfähigkeit des Shakespeare-Idealismus besitzt, Otto Lessing's Denkmal im grünen Park an der Ilm, und auch hieran knüpft sich Oechelhäuser's Andenken. Seinem Kopfe war der Gedanke entsprungen, phantastisch nannte er ihn selbst zuerst, aber schließlich war er gewohnt, seine Phantasien zu verwirklichen. Bei einem Empfang des Vorstandes auf der Wartburg im Jahre 1901 brachte er die Angelegenheit zur Sprache und fand sofort beim Großherzog Verständnis und Teilnahme. Unter Wilhelm Ernst's Schutzherrschaft bildete sich im Mai 1901 ein Ausschuß; am 20. November erschien der Aufruf, der zur Errichtung eines Shakespeare-Denkmals in Weimar aufforderte; an erster Stelle war er von Oechelhäuser und Bojanowski als den Vorsitzenden des Ausschusses unterzeichnet. Das Werk war begonnen; die Vollendung zu sehen, war dem Unermüdlichen freilich nicht mehr beschieden; am 25. September 1902 entraffte den Achtzigjährigen der Tod in seinem geliebten Belmont.

Ich habe gesucht, Ihnen den Mann und sein Werk zu schildern, den engen Zusammenhang seines geistigen Lebens mit der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Er hat gegeben und genommen: verdankt ihm unsere Gesellschaft ihr Bestehen, die entschiedenste Förderung ihrer Ziele, so gab sie ihm wiederum reiche Anregung für sein Lieblingsstudium, ja letzten Endes auch die Möglichkeit, für seinen Dichter zu wirken. Wäre unsere Gesellschaft nicht ohne Oechelhäuser denkbar, so doch auch nicht der Shakespeare-Oechelhäuser ohne die Gesellschaft, ohne ihr Jahrbuch, ohne ihre Ausgabe. Beide gehören zusammen, und als der Alte von Dessau die Augen schloß, durfte er hoffen, daß er in dieser seiner Lieblingsschöpfung weiter leben werde. Er konnte ja nicht ahnen, welche Stürme über sein Vaterland hingehen würden, wie das reiche und mächtige Deutschland wieder bettelarm dastehen würde, gefährdet selbst im ererbten Kulturbesitz. Aber wir wollen nicht vergessen, daß Oechelhäuser uns als ein Typus deutschen Bürgertums erschienen ist: das hatte doch vor allem die Botschaft unserer Dichter und Denker aufge-

nommen von der harmonisch-entwickelten Persönlichkeit, von der Barbarei dessen, der der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt. Danach hatte er sein Leben eingerichtet, hatte immer in den Feierstunden der Berufsarbeit seine besten Gaben gesetzt an den Helden, den er sich erwählt, zuerst zur eigenen Freude, dann um für ihn auch in die Weite zu wirken.

Sollte nicht etwas von diesem Sinn in uns allen leben? Oechelhäuser's Glaube war das, und bisher hat er ihn nicht getrogen. Wohl spürt auch unsere Gesellschaft der Zeiten Ungunst — wir wissen es ja alle — aber noch steht das Gebäude, das uns die Väter geschaffen haben. Es war uns zugefallen als Oechelhäuser's und der Seinen Erbschaft — als treue Verwalterin hat unsere Gesellschaft wahrlich nicht ans Ausruhen gedacht; aber immerhin: das Erbe erschien uns gesicherter Besitz. Jetzt nach dem Zusammenbruch gilt es aber zu wahren, was wir haben; wenn es not tut, neu zu erobern. Kann dazu etwas helfen, dann ist es Oechelhäusers fester Bürgersinn: ihm war nichts in den Schoß gefallen weder an irdischen Gütern noch von idealen Erfolgen, aber Tatkraft war ihm des Menschen erste Eigenschaft und Schwierigkeiten sah er nur als Hindernisse, die zu bewältigen waren. Viel anderes ist im heutigen Deutschland nicht übrig geblieben als solch schaffender Bürgerwille, aber auf ihn trauen wir auch bei uns: er hat unser Haus gebaut, er wird es auch zu erhalten wissen, und so zweifeln wir nicht, daß bis zu fernen Geschlechtern verbunden sein wird mit der deutschen Shakespeareverehrung das Andenken an den Schöpfer ihrer Organisation, Wilhelm Oechelhäuser.

Ideen zur Gründung einer Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

(Als Manuskript gedruckt 1863.)

Nur ein kurzer Zeitraum trennt uns noch von dem Tage, an welchem vor dreihundert Jahren der größte Dramendichter aller Zeiten das Licht der Welt erblickte, an dem William Shakespeare in Stratford geboren ward. Schon rüstet sich das Heimatland des Dichters, die Jubelfeier würdig zu begehen; Deutschland kann, Deutschland wird nicht zurückbleiben. Und hierzu anzuregen, ist der nächste Zweck dieser Zeilen.

Eine seltene Gunst des Schicksals ließ jenen mächtigen Genius zu einer Zeit erstehen, die große Taten gebar und große Ideen würdigte, die dem Flügelschlag einer freien Seele Raum gönnte, die den Vorwärtsdrang eines kräftigen Geistes nicht dem furchtbaren Schicksal anheimfallen ließ, im resultatlosen

Kampfe mit der Brutalität oder Stumpfheit der Zeit zugrunde zu gehen. Durch providentielle Schickung fand Shakespeare seiner Aufgabe in, wenn auch rohen, Anfängen eines Nationaldramas und einer Volksbühne und in der für beides geweckten Empfänglichkeit der Hörer bereits so weit, aber auch nicht weiter vorgearbeitet, um seine kostbare Zeit und Kraft nicht mit der rauhen Arbeit des ersten Kolonisten einer Wildnis aufbrauchen zu müssen. Und auf diesem roh vorbereiteten Fußgestell richtete Shakespeare sich plötzlich zu unerreichter Größe auf, seine Vorgänger soweit überragend, daß sie nicht als Stützen, höchstens als Relieffiguren den Sockel seines Ruhmes zieren, ja daß sie dem Dunkel der Vergessenheit nur durch die Lichtstrahlen entrissen sind, die von dem Ruhmesglanz Shakespeare's auf sie zurückfallen.

Das Geschick war nicht minder gütig, indem es unsern Dichter auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Erfolge der Erde entriß, ehe die lange Nacht puritanischen Zelotismus hereinbrach, die sich ertötend über alles Geistesleben lagerte. Shakespeare schien der Vergessenheit anheimgefallen. Erst gegen Anfang des dritten Säkulums, welches sich eben jetzt zu Ende neigt, wendet die wiedererwachte Nation die Blicke zu ihm zurück. Von da ab begann ein reges Leben; Literatur und Bühne wetteiferten, dem germanischen Stamm die so lange in Nacht begrabenen Schätze wieder zugänglich zu machen. Und mit Erfolg. Das Shakespeare-Studium ist so schwierig, daß es niemals zur Modekrankheit werden kann, die ihren Gegenstand in blindem Enthusiasmus eine Zeitlang vergöttert, um ihn später desto sicherer der Vergessenheit zu überliefern. Zwar langsam, aber sicheren, stetigen Schrittes rückte die Erkenntnis Shakespeare's von den geistigen Spitzen der Nation aus zu den weiteren Kreisen der Gebildeten vor, und heute am Schlusse des dritten Jahrhunderts steht sein Ruhm, der größte Dichter gewesen zu sein, den je die germanischen Stämme besaßen, felsenfest begründet, und dürfen wir zugleich auf die Arbeit, die Nation zu dieser Erkenntnis geführt zu haben, als auf eine der schönsten geistigen Errungenschaften dieser Periode zurückblicken.

Von dem ersten Augenblick des Wiedererwachens der Shakespeare-Literatur ab nahm unsere deutsche Nation, trotz der vergrößerten Schwierigkeiten, die ihrem Forschungseifer entgegentraten und trotz des Vorurteils, welches die damals in Deutschland tonangebenden romanischen Kritiker gegen ihn wachgerufen hatten, einen so regen Anteil an der Arbeit, Shakespeare von den Toten wieder auszugraben, wie er sich kräftiger und nachhaltiger kaum in England selbst kundgab. Fern von aller nationalen Eifersüchtelei reicht Deutschland über die Köpfe seiner eigenen literarischen Heroen hinweg dem britischen Dichter die Palme, und in dem einmütigen, eifersuchtsfreien Zusammenstehen beider Brudervölker zu der Bewunderung und Anerkennung Shakespeare's findet die geistige Sympathie Deutschlands und Englands ihren reinsten und höchsten Ausdruck.

Unsere klassische deutsche Literatur, nicht minder unsere Bühne, haben von dem Shakespeare-Studium reiche Früchte geerntet, überall ist dessen Einfluß sichtbar. Die treffliche Übersetzung Schlegel's und Tieck's trat hinzu, um unsern Dichter den Kreisen aller Gebildeten zugänglich zu machen. Eine besondere deutsche Shakespeare-Literatur entwickelte sich, welcher Geisteswerke entstammt sind, die an Tiefe und Gediegenheit der Auffassung selbst die gleichlaufenden Arbeiten britischer Autoren hinter sich lassen. So ist direkt und in-

direkt von Shakespeare's Werken eine Einwirkung auf das gesamte geistige Leben unserer Nation ausgegangen, die in ihrer Bedeutung zwar allgemein anerkannt, gewiß aber noch unterschätzt wird. Und wir dürfen kühn behaupten, in der Erkenntnis wie in der Verwertung der Shakespeare'schen Geistesschätze dem Mutterland des Dichters mindestens gleich, vielleicht voraus zu sein.

Allein immerhin ist dieser Fortschritt nur ein relativ befriedigender. Schon die lange Zeit, die in diesem geistig bewegten Jahrhundert nötig war, um bis auf den jetzigen Standpunkt der Erkenntnis Shakespeare's zu gelangen und der allgemeinen Verbreitung seiner Schöpfungen vorzuarbeiten, deutet auf die großen außergewöhnlichen Schwierigkeiten hin, welche zu überwinden waren. Und in der Tat, ganz abgesehen selbst von den für uns Deutsche hinzutretenden sprachlichen Schwierigkeiten, hat noch kein Dichter seinem Exegeten oder gar dem gewöhnlichen Leser größere Mühen bereitet, an seine Beharrlichkeit beim Studium größere Anforderungen gestellt, als Shakespeare. Darum sind auch Intensität und Extensität des Shakespeare-Studiums noch unendlich weit von einem Ziele entfernt, das absolut befriedigen könnte. Es wird vielmehr in dieser Beziehung die wesentlichste Aufgabe des beginnenden vierten Jahrhunderts nach Shakespeare's Geburt bleiben, seine Werke und deren klare Erkenntnis noch viel weiter zu verbreiten, damit sie noch weit tiefer in das Volk, soweit dessen Bildungsgrad es überhaupt dazu befähigt, eindringen mögen. Für die gesunde Fortentwicklung nicht bloß unserer dramatischen Literatur, sondern des ganzen sittlichen und intellektuellen Lebens der Nation ist das Wachsen der Erkenntnis dieses großen Apostels der Humanität und echten Lebensweisheit ein wahres Bedürfnis.

Da nun unbestritten diese Aufgabe ebenso groß, als ihre Lösung eigentümlich schwierig ist, so entsteht die Frage: ob hier nicht ein gedeihliches Feld für vereintes Wirken zu finden sei, ob die

Gründung einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft

die Erreichung jenes Zieles der Erweiterung und Vertiefung der Shakespeare-Kenntnis wesentlich fördern könne?

Treten wir der Erörterung dieser Frage näher, so ergibt sich zunächst, daß ein solcher Verein keine analogen Zwecke verfolgen könnte, wie die 1840 in England gestiftete Shakespeare Society; das Quellenstudium, wie diese Gesellschaft sich es zur Aufgabe gestellt hat, bleibt naturgemäß ein Privilegium der Landsleute und Sprachgenossen des Dichters. Einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft würde vielmehr zunächst die Aufgabe obliegen, die Quellenschriften, die Werke des Dichters, seiner Vorgänger und Zeitgenossen, sowie die Erzeugnisse der darauf bezüglichen umfangreichen Literatur aller Länder zu sammeln und so seinen Mitgliedern die den meisten bis dahin abgehende Gelegenheit zu einem gründlichen Studium zu bieten, demnächst aber in Wort und Schrift alle geitigen Hebel des Vereinswesens anzusetzen, um zum Studium Shakespeare's anzuregen, um Literatur, Bühne und Leben immer mehr mit dem Geiste zu befruchten, der durch seine unsterblichen Werke weht. Wie diese vielseitige Aufgabe ins Werk zu setzen sei, wird eine kurze Erörterung der dem Verein zu gebenden Organisation dartun, soweit dies überhaupt in einem Lande wie Deutschland nötig scheint, welches trotz, vielleicht teilweise wegen seiner politischen Zerklüftung das wissenschaftliche Vereinswesen so hoch ausgebildet hat. Die Erfahrung, einen Verein zu organisieren und fruchtbar zu machen, ist in

reichem Maße bei uns vorhanden; die vorliegenden Erfolge gleichartiger Bestrebungen für Kunst, Wissenschaft und Leben sind nur ermutigender Natur; sollte man hiernach einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft die Lebensfähigkeit und die Möglichkeit gedeihlichen Wirkens im voraus absprechen dürfen?

Ehe wir zu der Organisationsfrage übergehen, möge eine kurze Erörterung der bereits angedeuteten Wichtigkeit der Bühne als Gegenstand wie als Mittel zur Erreichung der Vereinszwecke Platz finden. Es ist kaum noch in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt, wie tiefgehend der Einfluß war, den das unmittelbare Verhältnis Shakespeare's zur Bühne auf den Bau seiner Dramen ausgeübt hat. Alle Schwierigkeiten des Shakespeare-Studiums für den Leser wurzeln in letzter Instanz in dem Umstand, daß die Dramen eben nicht zum Lesen, sondern unmittelbar für die Aufführung, und zwar für eine Aufführung, die der Meister persönlich leitete, geschrieben sind; fast könnte man versucht sein zu glauben, Shakespeare sei für Nachruhm unempfindlich gewesen, da er nicht einmal selbst seine Werke befördert hat. Es folgt aber naturgemäß, wie der Bühne hierdurch für alle Zeiten die Hauptarbeit für Verbreitung und Vertiefung der Shakespeare-Erkenntnis zugeteilt ist, da eine gute Darstellung das Verständnis seiner Dramen und ihrer Charaktere nicht bloß erleichtert, sondern geradezu für den größten Teil der Hörer das einzige Mittel bietet, überhaupt zu einem solchen tieferen Verständnis zu gelangen. Denn wie verhältnismäßig gering ist die Zahl derer, welche die Vorbildung, die Fähigkeit, ja selbst nur die Zeit und Gelegenheit haben, durch ein unmittelbares Studium der Shakespeare'schen Schriften bis zu der Tiefe und Klarheit der Auffassung vorzudringen, welche eine einzige gute Ausführung ihnen zu geben vermag? Wie es zu Shakespeare's Lebzeiten war, so ist es noch jetzt und so wird es bleiben: die durchschlagende Wirkung seiner Werke auf Bildung und Sitte des Volkes kann im großen und ganzen nur mit Hilfe der Bühne erreicht werden. Hier muß u. a. auch der Hebel ges..cht werden, um unsere deutsche Frauenwelt, die dem Dichter noch viel zu fern steht, zu ihm hinzuführen; das trockene Studium seiner Werke, bis man es zur Erkenntnis der tiefer liegenden Schönheiten gebracht hat, ist eine zu harte Geistesarbeit selbst für so viele Männer, geschweige denn für Frauen. Die Scheu vor unzarten Worten und allzu nackten Darstellungen des niederen Lebens, die allerdings zu des Dichters Zeiten selbst das Ohr der jungfräulichen Königin nicht beleidigten, tritt hinzu, um die Frauen über Gebühr von der Lektüre Shakespeare's abzuschrecken, den zartesten aller Dichter in ihren Augen für rauh, selbst roh erscheinen zu lassen.

Die Bühne, welche die Stellen ausmerzt, die wirklich das berechtigte Sittlichkeitsgefühl unseres Jahrhunderts verletzen, trägt hierdurch mächtig bei, jedes Vorurteil zu besiegen, sowie man denn auch sicher sein kann, Frauen, welche Shakespeare kennen und würdigen, fast nur da zu finden, wo Gelegenheit geboten war, ihn auf der Bühne vorzüglich dargestellt zu sehen, oder wo wenigstens durch gute Vorlesungen oder dramatisch gehaltene Vorträge zu näherem Eindringen in seine Werke Anregung gegeben wurde.

An die Leiter der Bühne und die darstellenden Künstler selbst tritt aber hierdurch eine Aufgabe heran, von deren Größe und Bedeutung sie sich ganz erfüllen, für die sie sich wirklich begeistern müssen, wenn sie mit Aussicht auf

Erfolg bewältigt werden soll. Während die modernen Dramendichter die Charakteristik der handelnden Personen meist handgreiflich aufzutragen und überdies durch eine überreichliche Zutat von Bühnenweisungen den Darsteller des weiteren Studiums, bis aufs mechanische Einlernen und Wiedergeben der Rolle, fast ganz zu überheben pflegen, steht er vor Shakespeare gleichsam vor einem mit sieben Siegeln verschlossenen Buche. Die äußeren Anhaltspunkte für die Charakteristik liegen meist so versteckt und ganz wo anders, als man sie auf den ersten Blick zu finden glaubt, oder sie sind überhaupt erst durch ein tieferes Studium des ganzen Werkes in seinem Zusammenhange zu gewinnen, daß es erklärlich wird, wie selbst die tiefsten Shakespeare-Kenner und die besten Darsteller heutzutage noch über so manche Charaktere die verschiedenartigsten Auffassungen hegen können. Dabei steht der Darsteller vor ganz eigentümlichen Gestalten, die, eben weil es wirkliche Menschen sind, mit den typischen Figuren der alten wie auch der modernen Bühne gar keine Verwandtschaft haben und die bis zu den kleinsten Nebenrollen herab die größten Ansprüche an den Repräsentanten stellen. Die Schauspieler unter Shakespeare's eigener Leitung, denen der Meister selbst seine Ideen mitteilte, können keine Ahnung von den Schwierigkeiten gehabt haben, die ihre Nachfolger jetzt überwinden müssen, um seinen Charakteren so auf den Grund zu kommen, wie es die unerläßliche Vorbedingung jeder gediegenen Darstellung ist. Es tritt hinzu, daß Shakespeare durch ein ganzes Jahrhundert fast vollständig von der Bühne verschwunden, alle Bühnentradition also gänzlich abgerissen war, so daß bei dem Wiederaufleben des Shakespeare-Dramas gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts selbst geniale Künstler sich in Mißgriffen bei der Auffassung seiner Charaktere und der Grundideen seiner Werke förmlich überboten. Ja, man wird behaupten dürfen, daß trotz aller fortgeschrittenen Bildung, trotz aller durch tiefe Studien gelieferten Hilfsmittel, die heutigen Bühnen Englands und Deutschlands noch nicht annähernd zu der Meisterschaft in Darstellung Shakespeare'scher Dramen gelangt sind, zu welcher sich vor fast drei Jahrhunderten in den dürftigen Vorstadttheatern Londons unter des Meisters eigener Leitung erhoben hatte.

Ohne sich über eine plötzlich fühlbare Einwirkung Illusion zu machen, dürfte es nun für eine Shakespeare-Gesellschaft nicht unerreichbar sein, direkt und indirekt auf die Ausbreitung des Shakespeare-Studiums auf und durch die Bühne hinzuwirken. Die Mitgliedschaft des Vereins, oder die Benutzung des dadurch gebotenen Materials können in vielfacher Beziehung dem darstellenden Künstler Anregung gewähren und seine Aufgabe erleichtern. Das in weiteren Kreisen rege werdende Interesse an dem Dichter wird auf häufigere Vorführung Shakespeare'scher Dramen einwirken und den Künstler mit der sich vervielfältigenden Gelegenheit zu tieferem Studium und gediegener Leistung antreiben. Schriftsteller von Rang werden sich immer mehr angezogen fühlen, teils die Leistungen der Bühne nach dem Vorbild von Lessing's unsterblicher Dramaturgie belehrend zu besprechen, teils die noch den meisten Stücken fehlende, aber unumgänglich notwendige zeitgemäße Bearbeitung und Szenierung ins Werk zu setzen: ein weites Feld der Tätigkeit für geistreiche Kenner unseres Dichters, auf dem namentlich Dingelstedt in unseren Tagen so Rühmliches leistet. Kurz, es sind der Kanäle und Hebel viele, durch die ein solcher Verein auf die Bühne wirken kann; sie aber wird der Nation hundertfältig wiedergeben, was sie empfängt.

Tritt man nun der Frage von der Organisation einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft näher, so kann es sich hier allerdings nur um Aufstellung einiger allgemeinen Grundzüge handeln, die weniger den Zweck haben, Direktiven für die in der verschiedensten Weise denkbare praktische Ausführung des Planes zu geben, als um im allgemeinen einen faßbaren Zusammenhang zwischen den geschilderten Zielen und den zu deren Erreichung aufzuwendenden Mittel herzustellen.

Als Mittelpunkt des Vereins und Sitz des Vorstandes ist eine deutsche Hauptstadt gedacht, wo geistiges Leben pulsiert, und wo der Verein in einer unter gediegener Leitung stehenden Bühne und in einem größeren Kreise gebildeter und gelehrter Männer Grundlage und Hilfsmittel seiner Existenz und Wirksamkeit finden kann.

Selbstverständlich soll dieser Ort nur das Zentrum, nicht die Umgrenzung des Vereins bilden, der vielmehr ganz Deutschland umfassen muß. Ob alle auswärtigen Mitglieder zu diesem Zentrum in direkte Beziehung treten, oder diese Beziehungen nur durch die Vorstände von zu bildenden lokalen Zweigvereinen vermittelt würden, dies wäre eine später zu erörternde organisatorische Frage. Jedenfalls muß einmal die nötige Einheit des Ganzen gewahrt, zugleich aber auch eine möglichst selbständige Tätigkeit kleinerer Kreise hingewirkt werden. Ganz besonders empfiehlt sich in dieser Beziehung auch die Bildung von Zweigvereinen in allen Universitätsstädten, um die studierende Jugend unserm Dichter näherzubringen; denn aus ihr gehen unsere höheren Staatsbeamten hervor, die wichtigsten Träger der wissenschaftlichen Propaganda im geselligen Leben.

Hinsichtlich der Mitglieder ist natürlich die Sorge für möglichste numerische Ausbreitung eine der Hauptaufgaben des Vereins. Von vorn herein wäre dabei besondere Sorgfalt zu verwenden, den Verein nicht auf die bloßen Kreise der Gelehrten, Schriftsteller und Künstler zu beschränken, sondern namentlich auch den gebildeten Bürgerstand zur möglichst zahlreichen Teilnahme herbeizuziehen.

Die Leitung des Zentralvereins würde im wesentlichen wohl mit der des Lokalvereins seines Vorortes zusammenfallen, event. unter Hinzutritt des Zweigvereins-Präsidenten, sobald es sich um allgemeine Angelegenheiten handelt. Das Council der englischen Shakespeare Society, bestehend aus einem Präsidenten, fünf Vizepräsidenten und 21 Mitgliedern, ist wohl selbstredend für deutsche Verhältnisse und die abweichenden Tendenzen eines deutschen Shakespeare-Vereins zu großartig angelegt; ein Präsident, zwei Vizepräsidenten, ein ständiger Sekretär und fünf bis sieben Mitglieder, von denen ein oder zwei die finanziellen und ökonomischen Angelegenheiten des Vereins besorgten, dürften für den Vorstand genügen. Jährlich würden etwa zwei bis drei Mitglieder auszuscheiden haben und durch Neuwahl der Generalversammlung zu ergänzen sein. Ob man außer dem Vorsitzenden noch Ehrenpräsidenten oder Protektoren aus den höchsten Stellen in Wissenschaft, Gesellschaft oder Staat heranziehen, Ehrenmitglieder im In- oder Ausland ernennen würde, dies sind alles Fragen, die erst dann zur Erörterung kommen, wenn die Bemühungen zur Gründung des Vereins sich entschieden erfolgreich gezeigt und in weiten und geachteten Kreisen Anklang gefunden haben.

Die hauptsächlich dem Präsidenten und Sekretär zufallenden Arbeiten der äußeren und inneren Vertretung, der Korrespondenz mit Mitgliedern, Mit-

arbeitern, Zweigvereinen und ausländischen Gesellschaften, der wissenschaftlichen Nutzbarmachung des dem oder vom Verein gelieferten Materials, der Leitung und Beaufsichtigung der Sammlungen usw. dürften allerdings viel Zeit und Mühe kosten und setzen eine große Opferwilligkeit der mit diesen Ehrenämtern zu betrauenden Persönlichkeiten voraus. Indes sind die Vorgänge der aufopferndsten Hingabe für wissenschaftliche Zwecke in Deutschland zu häufig, um nicht auch hier auf gleichen Erfolg rechnen zu dürfen.

Die Beschaffung der Geldmittel ist ferner eine jener Fragen, die der praktische Engländer nicht mit Unrecht in den Vordergrund zu stellen pflegt; auch im vorliegenden Falle wird die Wirksamkeit des Vereins nach innen und außen zu einem großen Teil von der Höhe der Geldmittel abhängen, die ihm zur Disposition stehen. In England ist der jährliche Beitrag eines Mitgliedes £ 1 wofür ihm die vom Verein herausgegebenen Schriften zugestellt werden. Für deutsche Verhältnisse wäre dieser Beitrag zu hoch. Jedenfalls wird es sich aber empfehlen, abgesehen von diesen laufenden Beiträgen, bei der Gründung und dem späteren Eintritt neuer Mitglieder zu einmaligen freiwilligen Beiträgen aufzufordern, um von vornherein mit Bildung einer Bibliothek und den sonstigen nötigsten Anschaffungen nicht auf den langsamen Fluß der jährlichen Überschüsse angewiesen zu sein. Ein solcher Appell an die Freigebigkeit reicher Verehrer des Dichters und Gönner der Wissenschaften und Künste überhaupt dürfte sicherlich auf Erfolg rechnen können, und gelangte der Verein damit von vornherein zu einem Stammfonds, der sowohl rascher zur Erreichung der Vereinszwecke führen, als namentlich auch gestatten würde, die laufenden jährlichen Beiträge der Mitglieder möglichst niedrig zu greifen und somit auch minder Bemittelten den Beitritt zu erleichtern.

In der Verwendung der Gelder ist selbstverständlich vom absolut Notwendigen auszugehen und demnächst je nach der Höhe der disponiblen Mittel zu dem bloß Wünschenswerten fortzuschreiten. Da sich, ehe der Verein überhaupt eine Gestalt gewonnen, über die Höhe dieser Mittel auch nicht einmal Mutmaßungen anstellen lassen, so muß es hier genügen, die Stufenfolge vom Notwendigen zum Wünschenswerten nur im allgemeinen anzudeuten.

Zwei Ausgabekategorien zunächst sind gebieterischer Natur. Die erste umfaßt die laufenden Ausgaben, wie sie jeder Vereinsorganismus nötig macht: Miete oder Zinsen von Versammlungslokalen, Heizung, Beleuchtung, Bedienung, Büro- und Druckkosten, Porti usw. Die zweite Kategorie wird ebenso unabweislich durch den speziellen Zweck des Vereins bedingt: Gründung einer Shakespeare-Bibliothek, verbunden mit der laufenden Anschaffung von Werken über Shakespeare und seine Zeit, von wissenschaftlichen Zeitschriften usw. Wie bereits erwähnt, muß es in Aussicht genommen werden, den Stamm dieser Bibliothek, vielleicht auch die jährliche Vergrößerung aus einmaligen freiwilligen Beiträgen zu beschaffen; jedenfalls aber müssen die genannten Ausgaben in würdiger Weise bestritten werden können, wenn von Gründung eines lebensfähigen deutschen Shakespeare-Vereins überhaupt die Rede sein soll.

Höchst wünschenswert, um nicht zu sagen notwendig für Erreichung der Vereinszwecke dürfte es ferner sein, wenn der Verein, sei es vierteljährlich, sei es in zwanglosen Heften, Kunde von seiner Wirksamkeit an die Vereinsmitglieder und das lesende Publikum überhaupt gelangen ließe. Der Abdruck ausgewählter Vorträge aus den Versammlungen des Vereins, sowie sonstige

Beiträge von Mitgliedern, Rezensionen der Shakespeare-Literatur und dramatischer Darstellungen usw. nebst Mitteilungen über Vereinsangelegenheiten würden reichhaltiges Material für eine solche, durch ein besonderes Komitee zu redigierende Zeitschrift liefern. Voraussichtlich dürften diese Schriften auch außerhalb des Vereins im gebildeten Publikum eine Beteiligung finden, welche die Kosten der Herausgabe teilweise, vielleicht ganz deckte; immerhin aber müßte die Vereinskasse imstande und darauf vorbereitet sein, Ausfälle zu tragen.

Sollten, wie dies hoffentlich der Fall sein wird, weitere Mittel zur Disposition stehen, so würde der Verein nicht in Verlegenheit geraten, dieselben zur Förderung der Vereinszwecke zu verwenden. U. a. würde der Ankauf bezüglicher Werke der Malerei und Skulptur und die in vielfachster Weise denkbare Einwirkung auf die Genossen aller schönen Künste, um sie auf das Studium der Schönheiten unseres Dichters hinzuleiten, für sich allein ein so weites als fruchtbares Feld für die Verwendung von Vereinsmitteln bieten. Und wenn man einmal der Hoffnung auf eine großartige Beteiligung beim Verein freien Spielraum lassen will, so möge auch die Gründung eines Unterstützungsfonds für Autoren dieses Literaturzweiges Erwähnung finden.

Die fernere Frage, wie der Vereinsorganismus in Tätigkeit zu setzen sei, um die vorgesteckten Ziele zu erreichen, ist zum Teil schon durch die vorhergehende Besprechung über die Verwendung der Vereinsmittel beantwortet. Eine der wichtigsten Lebensäußerungen des Vereins dürfte sich jedoch in die regelmäßigen Vereinigungen seiner Mitglieder konzentrieren. Haupt- und Zweigvereine müssen hierin ihr eigentliches Lebenselement erkennen; hier muß das Leben pulsieren, welches sich vom Verein aus in die Nation fortpflanzen soll. Wie oft, in welcher Form solche Versammlungen abzuhalten, dies sind alles Fragen teils lokaler Natur, teils von den Kräften abhängig, die sich im Schoße der einzelnen Vereine zusammenfinden werden. Als Regel dürfte sich die Abhaltung monatlicher Vereinssitzungen empfehlen, in denen neben den laufenden Vereinsangelegenheiten Vorträge über Shakespeare oder über Materien, die damit im Zusammenhang stehen, wohl auch daran anknüpfende Debatten einen stehenden Gegenstand der Tagesordnung bildeten, in kleineren Vereinen wohl auch mit Vorlesungen seiner Werke abwechselnd. Im übrigen wären die sonstigen Hebel einer gebildeten Geselligkeit anzusetzen, um die Vereine in sich zu festigen und ihnen den doktrinären Charakter zu nehmen. So würden z. B. von Zeit zu Zeit die Freuden einer geselligen Tafel die schönste Gelegenheit bieten, Witz und Laune des großen Dichters in Tafelreden zu entfalten und ihn auch von dieser liebenswürdigen Seite her dem Kopf und Herzen der Teilnehmer näherzubringen. Auch die Heranziehung der deutschen Frauen zum Shakespeare-Studium kann, von der Bühne abgesehen, nur in diesen Vereinen zweckmäßig und wirksam gepflegt werden.

Eine jährliche Generalversammlung, vielleicht Wanderversammlung, der gesamten deutschen Shakespeare-Gesellschaft würde das Vereinsleben würdig krönen, dem ganzen Streben Einheit geben und einen wohltätigen Impuls in die engeren Kreise des Vereins zurückströmen lassen.

Eine große in die Zeit fallende Aufgabe der Shakespeare-Gesellschaft, wodurch sie sich bei der Nation einführen muß und die zugleich als wichtiger Hebel ihrer Ausbreitung benutzt werden kann, wäre nun die würdige Vorbereitung der auf den 23. April nächsten Jahres fallenden drei-

hundertjährigen Jubelfeier von Shakespeare's Geburt. Dies ist ein Tag, den die Völker germanischen Stammes zu ihrer eigenen Ehre kaum hoch genug feiern können, ein Tag, der ihnen die solidarische Gemeinschaft ihres Geisteslebens von neuem zum Bewußtsein bringen, und der zum entscheidenden Ausgangspunkt für die fernere Verbreitung des Dichters werden muß.

Ist die gegenwärtige Abhandlung einmal aus dem Gebiet der allgemeinen Betrachtung bis zu den Grundzügen der Vereinsorganisation vorgeschritten, so mögen schließlich auch noch einige Andeutungen Platz finden, auf welche Weise die Ideen am zweckmäßigsten der Verwirklichung entgegen zu führen, wie der Verein vom Papier ins Leben zu verpflanzen sei. Diese einleitenden Schritte haben ihre Wichtigkeit; denn erfahrungsmäßig pflegt ein Verein stets unter dem Einfluß der Sterne zu bleiben, die bei seiner Entstehung leuchteten.

Die nächste Aufgabe dürfte sein, auf privatem Wege ein nicht zu zahlreiches, jedoch auch nicht bloß auf den Vorort beschränktes Komitee zu bilden, das in seinen Mitgliedern möglichst schon die Elemente vereinigte, die den Stamm der künftigen Gesellschaft bilden sollen. Neben Männern, die als Gelehrte oder Schriftsteller sich bereits einen Namen in der Shakespeare-Literatur erworben, oder sich als Leiter von Kunstinstituten oder als ausübende Künstler um die szenische oder bildliche Darstellung seiner Werke verdient gemacht, dürften auch gebildete Kunstfreunde aus den übrigen Berufskreisen nicht fehlen, um von vornherein durch Namen und Stellung der Gründer den künftigen Charakter des Vereins zu kennzeichnen und dem Vorurteil, als handle es sich um die Stiftung eines exklusiven Gelehrtenvereins, vorzubeugen.

Eine öffentliche Aufforderung dieses Komitees zu Beitrittserklärungen und zu einer konstituierenden Generalversammlung wäre der zweite Schritt zur Gründung des Vereins. Von dem Aufruf allein dürfte man aber nicht alles erwarten wollen; die privative Wirksamkeit der einzelnen Komiteemitglieder innerhalb ihrer Bekanntenkreise müßte kräftig zur Seite gehen, um der ersten Versammlung, von deren Ausfall das Schicksal des Vereins zunächst bedingt wird, eine an Zahl und Ansehen dem Vereinszweck würdig entsprechende Beteiligung zu sichern.

Bis zum Termin dieser konstituierenden Versammlung hätte sodann das Komitee seine Vorschläge hinsichtlich der künftigen Organisation, wo möglich schon ein fertig ausgearbeitetes Vereinsstatut, zur Vorlage vorzubereiten, indem sich dieser Weg in der Praxis besser empfiehlt, als den Entwurf des Statuts erst der Generalversammlung oder einer zu wählenden Kommission zu überlassen.

Die Erörterung des Vereinszwecks durch den Vorstand, die Feststellung des Statuts und Vollziehung der nötigen Wahlen würden die Tagesordnung dieser ersten Versammlung bilden, und eine gesellige Feier sich passend anschließen, um dem geistigen Band, das den Verein umschließen soll, den äußeren, aber gewiß nicht unwichtigen Rückhalt des persönlichen Zusammenfindens auf dem Boden gebildeter, vom Geist des Dichters getragener Geselligkeit zu geben.

Von da ab ruht dann die Sorge für die innere und äußere Entwicklung des Vereins wesentlich in den Händen des Vorstandes. Er muß es verstehen, die Form des Vereins mit Leben zu erfüllen, die Teilnahme der Mitglieder rege zu erhalten und in der Förderung der Vereinszwecke mit leuchtendem Beispiel voranzugehen.

Zum Schluß noch ein Wort, um im voraus dem Einwand zu begegnen: ob die Idee der Vereinsgründung zeitgemäß sei, ob sie mit Aussicht auf Erfolg in einer Periode unternommen werden könne, welche die Zerklüftung des teuren Vaterlandes mehr als je bloßgelegt.

Wir glauben, daß der Wurf gewagt werden kann. Denn der deutschen Natur ist es nicht eigen, sich so ausschließlich mit allen Kräften von der chronischen Staatskrankheit Deutschlands, oder selbst von einer akuten politischen Krisis, wie sie gegenwärtig in Preußen herrscht, in Beschlag nehmen zu lassen; ja die Aufregung erweckt in ihr auf der andern Seite sogar das Bedürfnis nach Ruhe und Sammlung. Wo aber wäre diese besser zu finden, als gerade bei Shakespeare, der kein kosmopolitischer Idealist, sondern ein eminent patriotischer, ja in gewissem Sinne auch ein politischer Dichter war, der goldene Lehren des Staatsweisheit für alle Zeiten und Länder aufgestellt hat. Die Kämpfe, die unsere Zeit bewegen, waren auch ihm nicht fremd. In seinen historischen und Römerdramen hat er das innerste Leben der Nationen in ihren geheimsten Werkstätten belauscht und jene typischen Gestalten geschaffen, die, ewig jung, uns noch heutzutage in treuen, wenn auch verkleinerten Kopien überall im Gewühl des Staats- und Volkslebens begegnen. Hat doch Shakespeare in dem Streite der religiösen Sekten, in dem Kampfe der Orthodoxie mit der Ethik, in dem Streite der Fürsten- und Volksgewalt, der Legitimität und Revolution, des historischen und Vernunftrechts, des Stillstandes und der Überstürzung eine Stellung eingenommen, so hoch, so erhaben, daß selbst die gesteigerte Aufklärung, die verfeinerte Rechtsanschauung dreier Jahrhunderte sie noch nicht in den Schatten zu stellen vermochte! Ein solches Studium zieht nicht von dem Geisteskampf der Gegenwart ab, und lähmt ihn nicht; wohl aber trägt es in versöhnender Weise den Blick über den Lärm des Tages und das Waffengeklirr der Parteien aufwärts zur Erkenntnis des göttlichen Geistes, der durch die Geschichte geht, und stärkt das Bewußtsein des redlichen Streiters für Wahrheit und Recht.

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg als Verkünder Skakespeare's.

Von

Dr. **Karl Schneider.**

Das Verdienst, das deutsche Publikum und die deutschen Dichter mit Shakespeare bekannt gemacht zu haben, schreiben wir für gewöhnlich nur Lessing und Herder zu. Das ist indessen nicht ganz richtig. Noch ehe Lessing's «Hamburgische Dramaturgie» geschrieben wurde, war ein kraftvoller Verkünder Shakespeare's aufgetreten. Das war Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737 bis 1823), der dem nordischen Dichterkreise angehörte.

Als Gerstenberg im Jahre 1759 Jena, wo er die Rechte studiert hatte, verließ, vertiefte er sich in seiner Heimatstadt Tondern in ländlicher Muse bei den Seinen in das Studium der englischen Sprache und der altnordischen Geschichte. Seine Sprachstudien führten ihn dann zu den Werken der englischen Bühnendichter. Er hatte bald das englische Drama von dem französischen zu scheiden gewußt, die Vorzüge jenes erkannt und sich für es eingesetzt. Seine Hinweise auf das englische Drama beginnen mit Übersetzungsproben aus Shakespeare und mit der Übersetzung der «Braut» von Beaumont und Fletcher, die er im Jahre 1765 mit kritischen und biographischen Abhandlungen über die vier größten Dichter des älteren britischen Theaters und einem Schreiben an den Herrn Kreis-Steuer-Einnehmer Weiße in Leipzig erscheinen ließ.

In diesem Briefe sagt er über Shakespeare: «Es ist lächerlich, wenn wir die Beobachtung unserer Regeln von ihm fordern wollen, er kannte das menschliche Leben, dessen Abwechslungen, die mannigfaltigen Szenen von Weisheit und Torheit, Glück und Elend, Freude und Kummer, Größe und Kleinfügigkeit. Seine Stücke waren nicht Dramen im gewöhnlichen Sinne, sondern Bilder des menschlichen Lebens.»

Schon mit diesen Worten hat Gerstenberg die geniemäßige Auffassung Shakespeare's vorbereitet. Aber noch schrecken ihn Kälte und Widersinnigkeit in seinen Gebilden ab. Er sieht in seinen Dramen kein Ganzes, das einem höheren Zwecke untergeordnet wäre.

Zu den kritischen Abhandlungen über Beaumont und Fletcher, Ben Jonson und Shakespeare äußert sich Gerstenberg in Anmerkungen. Da gibt er eine Charakteristik Shakespeare's, die noch begeisterter klingt wie jenes Urteil in dem Briefe an Weiße. Er lobt seine Beobachtung der feinsten unmerklichen Nüancen im menschlichen Herzen wie in der Natur überhaupt, die Mannigfaltigkeit und Fruchtbarkeit seiner Ideen, die immer neu, immer angemessen, immer frappant seien, seine Schöpfungskraft, die edle Erhebung seines Geistes, die außerordentliche Richtigkeit der Zeichnung seiner Konturen, die Lebhaftigkeit und mit Würde verbundene Simplizität seines Ausdruckes, die, so oft er sich selbst gleich sei, unmittelbar aufs Herz treffe.

An einer anderen Stelle heißt es: «Schöpferischer Ausdruck ist dem Stile Shakespeare's eigentümlich, starke und schöpferische Züge mit leichter Hand entworfen unterscheiden ihn allenthalben. Nur selten finden sich übertriebene Bilder: doch die Wendung, die er ihnen gibt, und ihre Schönheit und Richtigkeit, da er sich ohnedies dabei nicht lange aufhält, verdienen noch immer Bewunderung.»

Gelegentliche Äußerungen über Shakespeare wie diese finden wir allerdings auch bei Lessing in den Berliner «Briefen, die neueste Literatur betreffend», von denen der letzte 1765 erschienen war. In dem berühmten 17. Literaturbrief steht Lessing's Todesurteil über die Theaterreform Gottsched's. Hier wird auch von Lessing die Verwandtschaft des deutschen Charakters mit dem englischen hervorgehoben. Der Berliner Kritiker, der damals Shakespeare noch nicht lange kannte, trat mit wuchtigen Sätzen für ihn ein und stellte den Deutschen statt der von Gottsched gepriesenen Stücke Corneille's und Racine's die Stücke Shakespeare's als Vorbilder hin. Lessing pries nicht die englische Technik, wohl aber die volle Handlung, die Darstellung der Leidenschaft und den Ausdruck Shakespeare's.

Gerstenberg, der durch die Vermittelung der Bekanntschaft mit den korrekteren Dichtern der älteren englischen Bühne das deutsche Publikum vorbereiten wollte, den größten britischen Dichter durch alle seine Trümmer und Ruinen hindurchzufühlen, zu schätzen und zu bewundern, bringt die erste zusammenhängende Abhandlung über

Shakespeare in den «Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur.» Diese, eine Nachahmung der Berliner Briefe, wurden nach ihrem Verlagsorte kurz die Schleswigschen Literaturbriefe genannt. Sie erschienen in den Jahren 1766/67, und Gerstenberg ist an ihnen in hervorragender Weise beteiligt gewesen.

Das beste und bedeutendste Stück dieser Briefe ist der 14. bis 18. Brief, denen Gerstenberg die Überschrift: «Versuch über Shakespeare's Werke und Genie» gab.

Anknüpfend an Wieland's Shakespeare-Übersetzungen, die er im Gegensatz zu Lessing in Grund und Boden verdammt, bringt er Betrachtungen über Shakespeare's Art und Kunst, wie man sie bis dahin noch nicht gehört hatte.

Hatte man bisher an Shakespeare den Maßstab der Alten angelegt, so lehnt Gerstenberg diesen Vergleich, der nur zur Verkennung des britischen Dichters führen müsse, rundweg ab. «Ist die Erregung der Leidenschaften oder des Lachens die eigentliche Natur des griechischen Dramas, so sind Shakespeare's Tragödien keine Tragödien, seine Komödien keine Komödien, noch können sie es sein. — Wie nun? Shakespeare die Erregung der Leidenschaften, die erste und wichtigste Eigenschaft eines Theaterskribenten streitig zu machen? Was bleibt ihm übrig? — Der Mensch! Die Welt! Alles! — Aber merken Sie sich, daß ich Ihnen die Erregung der Leidenschaften nicht streitig mache, sondern sie nur einer höheren Absicht unterordne, welche ich durch die Zeichnung der Sitten, durch die sorgfältige und treue Nachahmung mehrerer und erdichteter Charakter, durch das kühne und leicht entworfene Bild des idealischen und animalischen Lebens andeute. Weg mit der Klassifikation des Drama. Nennen Sie diese plays mit Wielanden, oder mit der Gottschedischen Schule Haupt- und Staatsaktionen, mit den britischen Kunstrichtern history, tragedy, tragicomedy, wie Sie wollen: ich nenne sie lebendige Bilder der sittlichen Natur.»

Lessing hatte erkannt, daß Shakespeare den Endzweck der Tragödie nicht minder vollkommen erreiche als die Griechen, Gerstenberg dagegen geht weiter und sagt, Shakespeare's Drama und das der Alten seien nicht verschiedene Arten einer und derselben Gattung, sondern sie seien in ihrem tiefsten und innersten Wesen verschieden.

Gerstenberg will Shakespeare auch nicht an Sophokles messen, wie das noch der 17. Literaturbrief getan hatte, sondern das Original aus der Kopie würdigen lernen. Gerstenberg führt den Ver-

gleich zwischen «Othello» und Young's «Revenge», einer dem «Othello» nachgebildeten französierten Tragödie durch, der freilich an Bedeutung nicht dem gleicht, den Lessing zwischen Orosman aus Voltaire's «Zayre» und Othello im 15. Stück der Dramaturgie zieht. Aus dem schon in der «Braut» erwähnten Begriffe des Sentiment erklärt Gerstenberg die Wirkung der Stücke und findet sie bei Young im Zuseher, bei Shakespeare auch in der dargestellten Person. Der Zweck des Poeten sei nicht sowohl die Erregung des Schreckens und Mitleidens in dem Herzen der Zuschauer, die wesentliche Absicht einer griechischen Tragödie, als die Natur der Leidenschaft selbst. Die Darstellung der Leidenschaft ist nach Gerstenberg Selbstzweck der dramatischen Behandlung. Er bewundert im «Macbeth», in «Romeo und Julia» und im «Othello» die Kunst des Tragikers. Das Höchste aber ist ihm die Gewalt, mit der die Herrschsucht, die Liebe und die Eifersucht als solche darin entwickelt werden. Er preist Shakespeare's Fähigkeit, bis in die geheimsten Tiefen der Leidenschaften hinabzusteigen, die Leidenschaft in ihren feinsten Nüancen zu entwickeln und ihre verborgene Mechanik aufzudecken.

Gerstenberg glaubt aber auch, daß dieses Talent nicht Shakespeare's größtes noch vorragendes sei. Seine Genialität bestehe vielmehr darin, daß er mit dem Talent für das Leidenschaftliche jedes andere Talent in gleichgewogener Mischung vereinige. «Er hat alles — den bilderreichen Geist der Natur in Ruhe und der Natur in Bewegung, den lyrischen Geist der Oper, den Geist der komischen Situation, sogar den Geist der Groteske — und das sonderbarste ist, daß niemand sagen kann, diesen hat er mehr, und jenen hat er weniger.»

Der landläufige Vorwurf, daß Shakespeare in seiner Sprache bald zu schwülstig übertrieben, bald zu spielerisch spitzfindig sei, wird durch die Bemerkung zurückgewiesen, daß das Genie des Dichters eben kein höheres Lob gekannt habe, als «die Natur eines jeden Gegenstandes nach den kleinsten Unterscheidungszeichen zu treffen.» Diese Bemerkung ist ganz im Sinne Lessing's.

Auch für Lessing ist z. B. «Romeo und Julia» ein lebendiges Gemälde aller kleinsten, geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unser Herz hineinstehle, und «Othello» ein ebensolches Gemälde der Eifersucht. Er nennt Shakespeare gerade wie Gerstenberg den größten Maler der Leidenschaft. Aber diese Übereinstimmung ist doch nur eine scheinbare; denn Lessing fordert die Schilderung der Leidenschaft, um die von Aristoteles geforderte tragische Wirkung, die

Reinigung, zu erzielen, während sie für Gerstenberg Selbstzweck der dramatischen Behandlung ist.

Gerstenberg gebührt auch das Verdienst, zwei Stücke Shakespeare's, die «Lustigen Weiber» und die «Irrungen», zum erstenmal auf einen Plan hin geprüft zu haben. Damit versuchte er, auch in die Kompositionsweise, in die dramatische Technik einzudringen. Und das bedeutete einen weiteren Fortschritt in der Erkenntnis Shakespeare's.

Shakespeare's Drama ist nicht das Drama der Alten. Auf diesen Satz kommt Gerstenberg am Schluß seiner Abhandlung zurück, legt nun aber doch nicht folgerichtig genug den klassischen Maßstab an und will Shakespeare doch als Dramatiker im Sinne der Griechen hinstellen, um ihn dem Publikum mundgerechter zu machen. Gerstenberg besaß wohl etwas von Lessing's scharfem, durchdringendem Verständnis, aber ihm fehlte dessen sichere überlegene Ruhe: in der Begeisterung für den britischen Genius ging sein Temperament mit ihm durch. So bleibt Gerstenberg's Urteil über Shakespeare auch unklarer und verworrener als das Lessing's.

Trotz alledem hatten Gerstenberg's Theorien zu seiner Zeit geradezu revolutionäre Bedeutung. Er brach mit der alten Anschauung, daß es nur eine Tragödie, nur eine dramatische Kunst gebe. Er stellte Shakespeare als den größten neueren Dramatiker gleichberechtigt Sophokles gegenüber, er hebt ihn aus jedem Zusammenhange heraus. Lessing dagegen hat nie versucht, Shakespeare eine Sonderstellung einzuräumen, er nennt ihn in einem Atem mit Sophokles und Euripides, er weist ihm seinen Platz neben diesen an, aber nur in bezug auf den aristotelischen Endzweck des Dramas, während Gerstenberg das schon auf Grund seiner tiefergreifenden Seelengemälde tat. Beide stellen ihn in Gegensatz zu dem Geiste des französischen Theaters, aber den Fehler, französische und griechische Tragödie fast über einen Leisten zu schlagen, macht Lessing nicht. Dieser rechnete stets in seinen Kritiken mit der aller Grenzen spottenden Macht des Genies und sah nicht auf die äußere Technik. Aber die innere Einheit dieser Bühnenwerke frei von allen Gattungs- und Bühnengeboten zu durchdringen, vermochte er nicht. So bleibt doch Gerstenberg der Vorläufer Herder's als Shakespeare-Interpret. Er hat eine neue gefühlsmäßige Auffassung Shakespeare's geschaffen, die dann von Herder vertieft wurde, der auch mit historischem Verständnis den Unterschied zwischen griechischem und englischem Drama klargelegt hat.

Die Abhandlung über Shakespeare hat der Verfasser unter dem Titel: «Etwas über Shakespeare» in seine gesammelten Schriften, die 1815 in Altona erschienen sind, aufgenommen. Die heftigen Angriffe auf Wieland sind wohl auf Lessing's Eintreten für diese Übersetzung im 15. Stück der Dramaturgie hin weggelassen. Auch sonst sind die Ausführungen ziemlich verändert und umgearbeitet.

Als Dichter hat Gerstenberg die Ergebnisse seiner Shakespeare-Studien in die Praxis umgesetzt im «Ugolino», der in der ersten Hälfte des Jahres 1767, wenige Monate nach jener berühmten Abhandlung, geschrieben wurde. In diesem Drama wird die Geschichte des entsetzlichen Hungertodes des Grafen Ugolino und seiner Söhne behandelt. Gerstenberg ging von den Grundsätzen aus, daß der Zweck von Shakespeare's Stücken nicht die Erregung des Schreckens und Mitleidens in dem Herzen der Zuschauer als vielmehr die Natur der Leidenschaft selbst in ihren Wirkungen auf die Charaktere des Stückes sei. Er will nur die Analyse einer Leidenschaft, der Verzweiflung, ihren Anfang, ihr Wachsen, ihren Höhepunkt und ihr Erlöschen bieten. Was Gerstenberg bei Shakespeare als die Seele des Dramas begeistert hatte, wird bei ihm das Drama selbst. Auch bei der Wahl der Leidenschaft verfuhr Gerstenberg merkwürdig. Die furchtbarste aller Qualen, die Hungersnot, in ihren seelischen Wirkungen — die Ausmalung der physischen Leiden beschränkte er auf das denkbar geringste Maß — sollte sein Werk schildern und zwar verschiedenartig abgestuft nach der Empfindungs- und Altersverschiedenheit des Vaters und der Söhne. Folgerichtiger konnte der Grundsatz der Leidenschaft als Selbstzweck nicht durchgeführt werden. Was für einen Eindruck sein grausiger Gegenstand etwa auf die Zuschauer machen würde, war Gerstenberg gleichgültig.

Gerstenberg's «Ugolino» ist das erste deutsche Drama, dessen Entstehung ohne Shakespeare undenkbar ist. Es hat den Anstoß gegeben zu der stürmischen Bewegung, die sich bald im allgemeinen Originalitätsdrange offenbarte, und gehört schon den Geniedramen an.

Über diesen «Knochen für die kritischen Hunde», wie Lessing den «Ugolino» nannte, spricht Herder voll Hochachtung. Klopstock fand das Werk «trefflich und nicht zu schrecklich», Wieland urteilte abfällig, Bodmer parodierte ihn wegen des widerlichen Stoffes mit dem «Hungerturm in Pisa». Schiller und Goethe, deren Jugenddramen, die «Räuber» und der «Götz», deutliche Einflüsse des «Ugolino» zeigen, schätzten und ehrten ihn bis in späte Jahre. Zwischen Lessing und Gerstenberg entspann sich ein Briefwechsel über den «Ugolino»,

den jener mit den Worten beschließt: «Ihr Ugolino bleibt immer ein Werk von sehr großen, außerordentlichen Schönheiten».

Während seiner Rezensententätigkeit an der «Hamburgischen Neuen Zeitung» von 1767—1770 erwähnt Gerstenberg Shakespeare nur noch gelegentlich. Um diese Zeit ist auch die kritische und dichterische Schöpferkraft Gerstenberg's erschöpft. Noch einmal, im Jahre 1785, trat er mit einem langweiligen Melodrama: «Minona oder die Angelsachsen» hervor. Durch den Mißerfolg seiner «Minona» von der Poesie abgestoßen, vertiefte er sich in die Philosophie, der er bis zu seinem Lebensende treu blieb.

Kleist's und Shakespeare's dramatische Gestalten.

Von

Dr. **Meta Corssen**.

Nach einem bekannten Ausspruch Wieland's hätten sich im «Robert Guiskard», Kleist's unvollendeter Tragödie, die Geister des Sophokles, Aischylos und Shakespeare vereinigt. Wenn nun auch die Absicht, die man, an dieses Wort anknüpfend, Kleist zugeschrieben hat, nämlich in seiner dramatischen Dichtung Shakespeare und die Antike zu vereinigen, nicht zu erweisen und in dem Sinne, daß er hätte mit Bewußtsein sein Drama aus Shakespeare'schen und antiken Elementen zusammensetzen wollen, bei seiner dichterischen Natur ganz undenkbar ist, so sind doch jedenfalls diese beiden höchsten Formen dramatischer Kunst, die unsere Geschichte kennt, für ihn, der sich sein Ziel selbst nicht niedrig steckte, in irgendeiner Art wegweisend gewesen. Bei einer näheren Untersuchung des Verhältnisses, in dem Kleist zu Shakespeare steht, ergibt sich, daß die Shakespeare'schen Züge, die sich in seinen Dramen finden, zum geringsten Teil auf bewußter Anlehnung, zum weit größeren auf einer starken inneren Verwandtschaft beruhen, zu der dann zuweilen ein indirekter und unbewußter Einfluß hinzutritt. Es soll hier versucht werden, dies Verhältnis beider Dichter an einem einzelnen Punkte zu beleuchten: an der Art ihrer Menschenbildung. Ein kurzer Seitenblick auf das griechische Drama wird die Eigenart Kleist's und das Wesentliche seiner Stellung zu Shakespeare noch stärker hervortreten lassen.

Im Gegensatz zu den durch viele Einzelzüge lebendigen Individuen Shakespeare's sind die Gestalten des griechischen Dramas geringer differenziert, tragen mehr ein allgemein menschliches Gepräge.

Entgegengesetzte Charaktere, wie Antigone und Ismene, sind in ihrer Eigenart doch wesentlich nur durch ihre allgemeine seelische Haltung bezeichnet: Weichheit und Nachgiebigkeit auf der einen und Herbheit und Selbständigkeit auf der andern Seite (ein Gegensatz, der sich in einem anderen Drama, zwischen Elektra und Chrysothemis, fast in gleicher Weise wiederholt), während sich bei Shakespeare etwa zwischen Brutus und Cassius eine Fülle individueller Verschiedenheiten beobachten läßt. Die Personen des antiken Dramas haben wohl zuweilen auch charakteristische Einzelzüge, wie z. B. die Schönrednerei des Kreon, aber es entfaltet sich doch nicht eine komplizierte Individualität vor uns wie bei Shakespeare. Das hängt mit dem Grundunterschied zwischen beiden zusammen: das Schicksal, das Handeln des antiken Helden ist nicht wie bei Shakespeare ganz in seinem Charakter begründet. Wir brauchen, um seine Handlungen zu begreifen, ihn nicht in aller Besonderheit seines Wesens kennen zu lernen. In vielen Dramen des Aischylos und Sophokles sehen wir den Helden überhaupt nicht handeln. Sein Charakter enthüllt sich uns erst nach seiner Tat. Und auch wo wir das Handeln miterleben, wie bei Klytämnestra im Agamemnon, sehen wir nicht den Entschluß aus ihrer Seele hervorwachsen; in ihr Inneres blicken wir erst, als die Tat getan ist. Die Menschen sind garnicht allein die Täter ihrer Taten; Klytämnestra sagt einmal, nicht sie, sondern der Dämon des Hauses in ihrer Gestalt habe den Mord vollbracht. Orest handelt auf den Befehl der Gottheit hin, nicht aus seiner eigenen Seele steigt der Rachegedanke empor. Bei Aischylos sehen wir ihn vor der Tat, schwankend und klagend, und erst nachdem er von Elektra und dem Chor angespornt ist, zum Handeln entschlossen. Aber der Dichter läßt in dieser Situation nicht seine besondere Individualität sich entwickeln. Sein Konflikt ist der eines Menschen überhaupt, der der Mutter gegenüber in solche Stellung kommt, während der Konflikt Hamlet's nur der Konflikt Hamlet's ist. Orest's Zaudern ist das natürliche Zaudern eines empfindenden Menschen in solcher Situation, es bleibt ohne Folgen für die Handlung, die sich ganz auf den Befehl des Gottes gründet, wie er ja auch nachher die Verantwortung dafür übernimmt; Hamlet's Zaudern entspringt seinem eigentümlichen Wesen, und aus diesem charakteristischen Verhalten heraus erklärt sich sein Schicksal, nicht aus dem Rachegebot des Geistes.

Auch die Sprechweise der Personen im antiken Drama ist unindividueller; sie geht leicht und ungezwungen ins Sentenzenhafte

über, und so vertragen sie sich mit dem Chor, der die Betrachtung des Geschehens oft ganz ins Allgemeine wendet. Wären die Gestalten hier so individuell wie bei Shakespeare, so bestände zwischen dem Dialog und den Chorliedern eine zu starke Differenz; solche allgemein menschliche Betrachtung wäre innerlich unmöglich, wäre banal. wenn uns nicht das Geschick selbst, das wir miterleben, als ein allmenschliches erschiene. Das aber wird nur durch die Gestaltung der Charaktere erreicht, denn ihre Schicksale sind singulär und ungeheuerlich genug. Bei Shakespeare dagegen erleben wir jede Gestalt in stark ausgeprägter Besonderheit, die auch in Sprache und Gebärde zum Ausdruck kommt, und mit vielen fein ausgemalten Wesenszügen: diese Lebendigkeit und Differenziertheit seiner Geschöpfe ist von seinen Bewunderern und Interpreten oft hervorgehoben und im Einzelnen dargelegt worden.

In dem Drama Kleist's, in dem sich das Interesse wie bei Shakespeare auf die Seele der Menschen konzentriert, sind die Gestalten im Gegensatz zur Antike als individuelle Wesen ausgebildet gleich denen Shakespeare's. Sie sprechen ihre eigene Sprache und gebärden sich ihrem besonderen Charakter gemäß. Als Penthesilea aus ihrem Wahnsinn erwacht, äußert sich ihre Erschütterung über ihre Tat nicht in allgemein menschlichen Formen wie die des Aias, sondern auf eine ihr ganz eigentümliche Art. Oft zeigen Kleist's Personen wie bei Shakespeare eine Fülle einzelner Züge. Aber diese oft bemerkte Ähnlichkeit zwischen Kleist's und Shakespeare's Menschen[1]) beruht nur zum Teil auf Verwandtschaft, sie ist nicht auf völlig gleiche Voraussetzungen zurückzuführen. Die Elemente, aus denen Kleist's Menschen zusammengesetzt sind, sind andere als bei Shakespeare. Dessen Gestalten sind von Grund auf, durch und durch Individuen, alles an ihnen ist besonders und gehört nur ihnen an. Bei Kleist's Geschöpfen aber stoßen wir in der Tiefe auf einen nicht individuellen Kern. Die Handlung in Kleist's Drama stimmt mit der der antiken Tragödie darin überein, daß sie in den entscheidenden Zügen einfach ist, aus wenigen Linien besteht: um sie zu begründen, bedarf es daher nicht einer so vielseitigen Individualität wie bei der komplizierteren Handlung Shakespeare's. Allerdings erleben wir hier das Handeln des Helden mit; es liegt nicht in der Ver-

[1]) Meyer-Benfey: Das Drama H. v. Kleist's, Bd. I, S. 171 f., S. 246 u. a. Überall, wo man in Kleist eine Vereinigung antiker und Shakespeare'scher Elemente annimmt, sieht man das Shakespeare'sche in dem Reichtum individueller Charakteristik.

gangenheit und es entspringt auch ganz aus seiner Seele, aber — darin liegt der Unterschied — nicht wie bei Shakespeare aus einer besonderen Eigentümlichkeit der Seele. Kleist's Helden handeln in den entscheidenden Augenblicken aus einer fast überpersönlichen Leidenschaft heraus, von der sie ergriffen werden, bestimmt durch ein Ziel, das ihnen beständig vor Augen schwebt und dem sie ihre ganze Seele zuwenden. Es ist dies der Punkt, in dem alle seine Gestalten mit seiner eigenen Seele verknüpft sind, seine eigene glühende Leidenschaft ist in ihre Adern hinübergeströmt[1]).

Kleist unterscheidet sich darin grundsätzlich von Shakespeare. Nicht das ist das Entscheidende, daß einzelne, selbst wesentliche Züge aus der Persönlichkeit des Dichters in die Menschen des Dramas übergehen; das mag auch bei Shakespeare verschiedentlich in größerem oder geringerem Maße der Fall sein. So hat er in die Gestalt Hamlet's sicher viel von seinem eigenen Wesen hineingelegt. Und schließlich tragen alle Geschöpfe des Dichters irgendwie das Gepräge seines Geistes; es gibt gewisse Elemente, die allen gemeinsam sind. Aber Shakespeare hat sich doch niemals wie Kleist mit den Helden seiner Dramen in dem Kern ihres Wesens identifiziert, so daß die Bewegung seiner eigenen Seele das treibende Moment seiner drama-

---

[1]) Es ist in der Kleist-Literatur ausführlich dargelegt worden, wie große persönliche Erlebnisse des Dichters zur Grundlage seiner Dramen geworden sind, wie vor allem in der «Penthesilea» das Ringen um seine große Dichtung symbolisiert wird. (Treitschke: Ausgewählte Schriften Bd. II, S. 236. Bonafous: Henri de Kleist, S. 235. Meyer-Benfey Bd. I, S. 597—604. Wittig: Das innere Erlebnis in Kleist's «Penthesilea». Greifsw. Diss. 1912. Meyer-Benfey führt diesen Gesichtspunkt auch für die anderen Dramen durch. Bd. I, S. 138 ff. deckt er das Grunderlebnis auf, in dem die Familie Schroffenstein wurzelt; Bd. II, S. 125 ff. hebt er das persönliche Element im «Käthchen», S. 482 im «Homburg» hervor. Mir scheint allerdings, daß man nur in den Helden der großen Dramen den Dichter selbst suchen darf, und daß Meyer-Benfey zu weit geht, wenn er auch in Nebenpersonen wie Ottokar (S. 148 ff.) und Eva (S. 495) eine Selbstdarstellung großen Stils sucht; auch in der Gestalt der Alkmene scheint sie mir ziemlich konstruiert zu sein (Bd. I, S. 379 ff.); Alkmene ist ja auch nicht der Mittelpunkt eines von Kleist ganz geschaffenen Dramas, ihn interessiert an ihr ein bestimmtes psychologisches Problem, so daß er zu ihr vielleicht ähnlich stand wie zu den Personen seiner Novellen, in denen er sich, der Natur des Epischen entsprechend, viel weniger selbst gab, mit Ausnahme des Kohlhaas. Ebenso scheint es mir etwas gewagt, in der Gestalt Adam's ein persönliches Bekenntnis zu sehen im Sinne von Ibsen's «Dichten heißt Gerichtstag halten über sein eigenes Ich».

tischen Gestalten wurde. Sie haben sich ganz von ihm losgelöst und führen ein selbständiges Leben[1]).

Zwischen Kleist und seinen Helden aber besteht noch eine unmittelbare Verbindung. Das gibt sich auch darin zu erkennen, daß er ihnen nie so unparteiisch gegenüber tritt wie Shakespeare[2]).

Er stimmt nicht in jedem Augenblick mit seinen Helden überein, aber im Ganzen gibt er ihnen doch immer recht, mit dem Grunde ihres Wesens identifiziert er sich vollständig. Ihm schaudert sicher vor der Tat der Penthesilea wie den Amazonen, und doch läßt er sie, als die Königin blutbedeckt aus dem Kampf zurückkehrt, sich in Liebe und Rührung vor ihr beugen. Mit dem Prinzen von Homburg weiß er sich eins in seinem Freiheitsdrang wie in seiner Selbstüberwindung. Wie objektiv steht dagegen Shakespeare seinem Hamlet, der Gestalt, die am meisten von persönlichem Leben getränkt ist, gegenüber. Hamlet verachtet die Welt und in den pessimistischen Tönen seiner Reden klingen Shakespeare's eigene Erfahrungen wieder, und doch läßt er immer durchblicken, daß die Welt, wie Hamlet sie sieht, eben durch sein verdüstertes Auge gesehen ist, daß sie in Wirklichkeit anders ist, daß er selbst sie anders sieht. Der König, in dem Hamlet nichts als einen Ausbund von Schurkerei erblickt und den er nicht genug schmähen zu können glaubt, zeigt im 4. Akt bei dem Aufstand des Laertes wirkliche Majestät, er ist durch wirkliche Liebe an die Königin gefesselt, er ist kein skrupelloser Verbrecher wie Edmund und Richard III.; nach dem einen Mord, den er begangen hat, ist alles andere nur Notwehr; Ophelia ist schwach aber nicht falsch und verdient seine harte Behandlung nicht; Rosenkranz und Güldenstern sind harmlose Durchschnittsmenschen. Nur seine zarte Seele macht aus der Welt einen wüsten Garten, aus den Menschen Ungeheuer.

Weil Kleist's Gestalten in seiner eigenen Seele so fest verwurzelt sind, scheint ihr Handeln nicht in ihrem individuellen Wesen seinen Ursprung zu haben. Sie werden getrieben von einer Leiden-

[1]) Shakespeare is perfectly in his persons and perfectly out of them at the same time . . . so that they get all the benefit of his intellect without catching the least tinge of his personality (Hudson: Shakespeare, his life, art and characters, Vol. 1, S. 173).

[2]) Brahm betont (Das Leben Heinrich's von Kleist. 4. Aufl., S. 366), er stehe mit seinem Urteil über seinen Helden, er verurteile die Rache der Thusnelda (durch den Mund der Gertrud) und die Todesangst Homburg's (durch Natalie). Um die Tat der Thusnelda zu verurteilen, haben wohl die Worte der Gertrud kein genügendes Gewicht.

schaft, die aus der Seele des Dichters stammt und mit ihrem ursprünglichen Wesen oft ganz im Gegensatz zu stehen scheint. Penthesilea wird nach der Ermordung des Achill von einer Priesterin geschildert, wie sie früher war, schmelzend in Weichheit und Lieblichkeit; sie handelt nicht, wie Othello, weil sie leidenschaftlich ist, sondern weil sie von Leidenschaft ergriffen ist. Das gleiche gilt für Kohlhaas. Zwar scheint auch Othello am Ende sein Wesen geändert zu haben, aber wir haben doch erlebt, wie sich seine Leidenschaft aus schon vorhandenen Keimen, nur durch äußeren Anstoß entzündet, entwickelte, während Penthesilea selbst beschreibt, wie in einem Augenblick der Gott der Liebe sie ereilte; das Gefühl, von dem Käthchen beherrscht wird, ist durch den Traum der Sylvesternacht in ihre Seele gepflanzt worden. Die Form des Handelns bei Kleist's Menschen ist wohl individuell, die Art der Rache bei Penthesilea, bei Thusnelda, die Äußerungen der Liebe Käthchen's widersprechen dem Allgemeinmenschlichen bis an die Grenze des Erträglichen, aber der Grund, aus dem ihre Handlungen entspringen, ist immer derselbe, die große Leidenschaft überhaupt. Sie erscheint in verschiedener Färbung, als Rechtsgefühl bei Rupert und Kohlhaas, auch bei Hermann, dessen Seele weniger von Vaterlandsliebe, als von Haß und Empörung gegen die Unterdrücker erfüllt ist, als Liebe bei den weiblichen Helden. Aber das Rechtsgefühl, die Liebe der Amazone und die demutsvolle Hingebung sind nur das Gewand der Leidenschaft, nicht die Leidenschaft selbst. Der Dichter selbst hat das gefühlt, wenn er von zweien seiner Gestalten, die in ihrem individuellen Wesen sich so entgegengesetzt sind wie nur möglich, von Penthesilea und Käthchen sagt, sie gehörten zusammen, wie das + und — der Algebra, sie seien ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht.

In sämtlichen Dramen Shakespeare's lassen sich nicht zwei Helden finden, von denen man das sagen könnte. Jeder ist ganz etwas anderes, ist eine Welt für sich, nur aus seinen eigenen Gesetzen zu erklären. Nur wenn sich der Dichter seinen Gestalten so objektiv gegenüberstellt wie Shakespeare, kann er eine solche Fülle verschiedenartigster Individuen in gleicher Lebendigkeit erstehen lassen; zwei Menschen, die innerlich so weit auseinander liegen wie etwa Jago und Othello, begegnen wir in Kleist's Dramen nicht. Und das entscheidende Handeln der Shakespeare'schen Menschen geht gerade aus dem Besonderen ihres Wesens hervor: Macbeth wird der Ehrgeiz, Othello die Eifersucht, Coriolan der Stolz zum Verhängnis,

Romeo und Julia gehen an dem Übermaß ihrer Liebe, Brutus an seinem weltfremden Idealismus zugrunde; und so ist es bei allen seinen Helden, immer hat die Leidenschaft, die sie vernichtet, ein ganz spezifisches Gepräge.

Der Unterschied zwischen Kleist und Shakespeare findet in einer Besonderheit der Komposition einen sichtbaren Ausdruck. Wir fühlen bei Shakespeare immer ganz deutlich, daß jeder Mensch, der nicht so wie der Held gebildet ist, der diese eine Leidenschaft nicht in solchem Umfang und solcher Tiefe besitzt, anders handeln würde. Gleichsam um das besonders lebendig und greifbar zu machen, hat der Dichter sehr oft neben den Helden eine andere Figur gestellt, einen Normalmenschen, der in ganz derselben äußeren Situation ist und etwas ganz anderes daraus macht. So steht neben Macbeth Banquo, dem die Weissagungen der Hexen nicht ein Sporn zu Taten werden, sondern höchstens Veranlassung zu bösen Träumen, neben Lear Gloster, der sein Schicksal geduldig erträgt. Laertes stürmt zu der Tat, zu der der Entschluß in Hamlet's Seele immer wieder in Sinnen und Träumen versinkt. Cassius zeigt dem Brutus, wie man den Plan durchführen müßte, wenn man sicher gehen wollte, und Brutus bereitet sich selbst den Untergang dadurch, daß er seine Hände rein halten will von überflüssiger Grausamkeit. Paris streut der toten Braut Blumen, während Romeo ihr in den Tod folgt. Bei Kleist fehlen solche Kontrastfiguren. Die Gegenüberstellung von Rupert und Sylvester unterscheidet sich innerlich doch von der Lear's und Gloster's, an die sie zunächst erinnert, dadurch, daß Sylvester nicht als Folie für Rupert wirkt wie Gloster für Lear, sondern ihm gleichgeordnet ist und nicht die normale, sondern wieder eine ganz eigentümliche Stellung dem Schicksal gegenüber einnimmt.

Und nicht nur darin sind Shakespeare's Menschen von denen Kleist's verschieden, daß die Hauptleidenschaft, aus der heraus sie handeln, individueller gefärbt ist; bei diesen in sich selbst ruhenden Gestalten ist es nicht nur ein leidenschaftlicher Zug, dem ihre Taten entspringen, sondern alle Eigenheiten ihres Wesens sind notwendig, um ihr Schicksal zu erklären. An Othello wirkt alles, seine jähe leidenschaftliche Natur, seine Liebe zu Desdemona, sein Ehrgefühl, seine Arglosigkeit, selbst seine Rasse mit, um den Entschluß zu der Ermordung seines Weibes in ihm entstehen zu lassen[1]). Charakter und

[1]) «Sein Schicksal ist die Totalsumme aller Wirkungen seiner Eigentümlichkeit» (O. Ludwig: Shakespearestudien. Hrsg. von M. Heydrich. 2. Aufl., S. 72).

Handlung stehen ganz in Einklang miteinander; die Handlung gründet sich auf den Charakter und alle Züge des Charakters haben in der Handlung eine Funktion[1]). Kleist's Menschen dagegen handeln aus einem einfachen Motiv heraus. Wenn wir den Charakter des Prinzen von Homburg, der einen großen Reichtum individueller Züge und eine innere Weite, ähnlich den Menschenschöpfungen Shakespeare's zeigt, dem des Hamlet gegenüberstellen, so wird es besonders deutlich, wie die Funktion des Charakters in der Handlung bei beiden Dichtern verschieden ist: in Hamlet sind alle verschiedenen Wesenszüge dramatisch notwendig, auch die Monologe gehören zur inneren Handlung; um zu begreifen, warum Hamlet sich nicht zu der Rachetat entschließt, müssen wir ihn in allen diesen Situationen erleben, müssen wir sehen wie dieser Mensch überall gehemmt ist, wie alle Dinge ihn zum Sinnen verlocken und vom Handeln abziehen, wie sich ihm überall der Blick in das Nichtige, das Widerliche auftut und seine Lebenskraft lähmt. Anders beim Prinzen von Homburg. Die Handlung, deren Mittelpunkt er ist, ist zwar nicht ganz so einfach wie die der anderen Dramen, weil hier eine Entwicklung vor sich geht, aber wenige Linien machen auch hier das Entscheidende aus. Sie hat zwei Wendepunkte: der Eingriff in die Schlacht und die Antwort auf den Brief des Kurfürsten. Hier ist es nicht eine einzige große Leidenschaft, die den Helden beherrscht, aber es sind doch einfache seelische Momente, in denen die Handlung wurzelt. Die erste Tat gründet sich wesentlich auf das individuelle Temperament des Prinzen, aber auch in seinem Handeln erscheint wieder etwas von dem, was wir als das persönliche Grundelement der anderen Dramen erkannten, von dem Streben nach einem großen Ziel; nur äußert es sich hier mehr als unbestimmtes Glücksverlangen, als intensiver Lebensdrang, der erst der plötzlich drohenden Vernichtung gegenüber seinen stärksten und leidenschaftlichsten Ausdruck findet. Der zweite Entschluß entspringt einem ganz allgemein menschlichen Gefühl, nicht einem individuellen Wesenszug; er handelt wie jeder Mann von Ehre handeln würde. Alles andere aber, sein Verhältnis zu Natalie, seine Unsterblichkeitsmonologe ent-

[1]) Über das Verhältnis des Charakters zur Handlung herrschen in der Shakespeare-Literatur sehr verschiedene Meinungen. Otto Ludwig vertritt die Ansicht, daß in Shakespeare's Drama das Entscheidende die Entwicklung und das Ausleben eines Charakters sei und die Handlung nur als untergeordnetes Mittel diesem Zweck diene. S. 40, S. 76, S. 106. Das Gleichgewicht zwischen Charakter und Handlung wird betont bei ten Brink: Shakspere. S. 91, Friesen, «Briefe über Hamlet» S. 188 ff., und Shakespeare-Studien, S. 434 ff.

hüllen verschiedene Seiten seines Wesens, ohne auf die Handlung von Einfluß zu sein.

Wir sehen also, wenn Kleist in einem Charakter Einzelzüge ausgestaltet, so werden sie nicht, wie bei Shakespeare, zu Motiven der Handlung. Es besteht ein gewisses Nebeneinander von individuellen Charakterzügen und dem treibenden Moment der Handlung in der Seele des Helden; bei Shakespeare ist es unmittelbar eins.

In den anderen Dramen läßt sich das gleiche Prinzip erkennen. Die weichen Züge in dem Bilde der Penthesilea, die besonders Prothoe gegenüber und in ihrer Erzählung von der Mutter zum Ausdruck kommen, gelangen in der Handlung nicht zur Wirkung, außer wenn sie eingehen in das Streben, Achill zu gewinnen, wie im 17. Auftritt, als sie ihn bittet ihr zu folgen. Diese Seite ihres Wesens beeinflußt die Handlung nicht selbständig neben der herrschenden Leidenschaft: sie macht sie nicht komplizierter, sie wirkt nur als Mittel der Leidenschaft. Wie wenig bei der Penthesilea ihre besondere Eigentümlichkeit als Amazone die Handlung erweitert, zeigt ein Vergleich mit der Cleopatra. Bei Penthesilea ist Liebe und Amazonentum in eins verschmolzen, beides geht zusammen in dem Verlangen, den Achill im Kampfe zu besiegen. Sie kann ihn nicht anders lieben als indem sie ihn bezwingt, sie fühlt sich nicht als Königin und Siegerin, solange sie den einen nicht unterworfen hat. Nur in Augenblicken, wo sie sich selbst verliert, wo sie nicht handelt, trennen sich beide Strömungen in ihrer Seele, glaubt sie, nur Liebende oder nur Königin sein zu können[1]), und als sie sich schließlich von ihrem Amazonentum losreist und dem Achill folgt, bedeutet das eben die Auflösung ihres Daseins. Die Seele der Cleopatra hat keinen so festen Mittelpunkt. Sie ist die Königin von Ägypten und liebt den Antonius, wie sie Cäsar geliebt hat; sie fesselt ihn durch ihre Liebe an sich und beherrscht ihn auch als Feldherrn, beides nebeneinander, während bei Penthesilea beides eins ist. Ebenso hat bei Othello auch sein Feldherrntum Anteil an seinem Tun; nicht nur die beleidigte Liebe zu Desdemona treibt ihn zu dem Morde, sondern auch die Kränkung seiner Kriegerehre, eine Feder, die Jago noch besonders dadurch in Bewegung setzt, daß er ihn zum Zeugen des vermeintlichen Triumphs Cassio's macht. Wenn Penthesilea außer als liebende Amazone noch als zärtliche Freundin und als hoheitsvolle Königin

[1]) Meyer-Benfey hat in seiner Analyse des Stückes diesen Wechsel zwischen innerer Einheit und Spaltung in Penthesilea sehr überzeugend dargelegt.

erscheint, so hat das für die Handlung keine Bedeutung, während z. B. Othello's Freundschaftsverhältnis zu Jago für die Handlung wichtig ist, oder auf den Todes-Entschluß der Cleopatra außer ihrer Liebe zu Antonius auch die Furcht vor der Schmach der Gefangenschaft einwirkt. Sie ist auch jetzt noch beides, Liebende und Königin, sie bewahrt durch ihren Tod ihr Königtum und stirbt in Krone und Mantel, während Penthesilea durch ihr Sterben ihr Königtum aufgibt, um nur noch Liebende zu sein.

Individuelle Züge werden also bei Kleist entweder untrennbar mit der zentralen Leidenschaft verschmolzen oder bleiben ohne Einfluß auf die Handlung.

Diese Trennung des Charakters von der Handlung, die Erweiterung eines Charakters über die Funktion in der Handlung hinaus tritt noch mehr hervor bei Hermann. Er ist in seinen entscheidenden Taten ganz bestimmt durch den Befreiungsgedanken. Diese Leidenschaft hat alles andere in ihm verschlungen. In einzelnen Handlungen offenbaren sich zwar besondere Züge, Verschlagenheit, auch, in der Szene mit Luitgar, Vertrauen zu den Göttern, aber sie sind für den Kern der Handlung nicht wesentlich, sie bestimmen nur ihre Form; während z. B. bei Brutus gerade die Art seines Vorgehens bei der Ermordung Cäsar's, die seinem Charakter entspringt, für sein Schicksal entscheidend wird. Wenn sich daraus, daß Hermann den Brief nur einem Boten anvertraut, etwas für den Gang des Ganzen Bedeutendes ergäbe, wenn etwa der Bote wirklich nicht ankäme, läge die Sache anders; so aber dient dieser Zug nur dazu, den Helden zu charakterisieren. Außerdem aber wird er in lang ausgedehnten Szenen in seinen Eigenschaften als Gatte dargestellt. Brutus' Verhältnis zu seiner Gattin nimmt keinen so großen Raum ein und offenbart ebenso wie die Szene mit dem Diener Züge, die in einer Linie liegen mit der Eigenschaft, der sein Handeln entspringt[1]). Bei Hermann geben diese Szenen eine reiche Fülle von individuellem Leben ohne sein Handeln zu erklären.

Im «Käthchen» ist die individuelle Ausgestaltung der Heldin fast ganz dem Theater überlassen, in ihren Worten und Taten offenbart sich nur die unbedingte Hingebung an den Grafen. Dieses Gefühl ist weiter gar nicht differenziert wie bei Desdemona; sie bewundert nicht den Geliebten in seiner besonderen Wesenheit wie Ophelia den

[1]) Gervinus bemerkt: Shakespeare Bd. VI, S. 478: «jeder Teil, jede Besonderheit ist auf das Allgemeine der Charaktere, auf eine Haupttriebfeder zurückgeführt.»

Hamlet; es ist die reine Liebe an sich, die sie verkörpert: was in der ständig wiederkehrenden Wendung «mein hoher Herr» den symbolischen Ausdruck findet.

So erkennen wir, daß Kleist's Menschen im Gegensatz zu denen Shakespeare's im Grunde ihres Wesens nicht in sich abgeschlossene Individuen sind, und dieser Unterschied prägt sich am deutlichsten darin aus, daß die Handlung durch das, was an Kleist's Gestalten individuell ist, nicht entscheidend bestimmt wird. Infolgedessen hat auch der kosmische Sinn, der sich bei aller individuellen Besonderheit in ihren Dramen offenbart, bei beiden verschiedenen Grund. Daß Shakespeare's Schöpfungen als Symbole eines Allgemeinmenschlichen erscheinen, wird dadurch erreicht, daß ein bestimmter Wesenszug an dem Helden stark gesteigert wird, so daß der Träger zum Typus dieser Wesensart wird. Nicht daß, wie bei Molière, der Mensch nur aus diesem einen Charakterzug bestände, sondern aus dem Komplex vieler Eigenschaften hebt sich eine besonders hervor, so daß uns die Gestalt zugleich als volle Individualität und als charakteristischer Vertreter einer besonderen Menschenart erscheint. Im «Othello» erleben wir die Tragödie der Eifersucht, in «Julius Cäsar» das Schicksal des typischen Idealisten, Timon ist der Menschenfeind κατ' ἐχοχήν, Hamlet «der, welcher sinnt»[1]), Lear der, welcher leidet[2]). In den Charakteren Kleist's tritt niemals eine bestimmte Eigenschaft in besonderer Stärke hervor; seine Menschen erwecken deshalb nicht in demselben Maße den Eindruck scharf ausgeprägter Persönlichkeiten wie die Shakespeare's. Der symbolische Sinn seines Dramas liegt, ähnlich wie in der Antike, darin, daß es die Kämpfe von Menschen überhaupt mit den Mächten des Lebens darstellt; nur ist der Grund nicht der, daß, wie in der Antike, neben den gewaltigen Schicksalen der Menschen Besonderheiten ihres Wesens den

[1]) Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. 2. Aufl., S. 245.

[2]) Die Verbindung des Individuellen mit dem Typischen in Shakespeare's Charakteren ist in der Literatur oft betont worden. A. W. Schlegel, Werke hrsg. von E. Böcking, Bd. VI, S. 189: Pope's Ausspruch, alle Personen Shakespeare's seien Individuen und der Johnson's, sie seien Gattungen, lassen sich miteinander ausgleichen. «Shakespeare's ausführlich gezeichnete Personen haben unstreitig viele ganz individuelle Bestimmungen, aber zugleich eine nicht bloß für sie gültige Bedeutung, sie geben meistens eine ergründende Theorie ihrer hervorstehendsten Eigenschaften an die Hand.» Ähnlich Friesen, Shakespeare-Studien Bd. I, S. 445, Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst, 3. Aufl., Bd. I, S. 382 ff., Gervinus Bd. II, S. 477 ff., Das Typische betont Vischer in seinen Shakespeare-Vorträgen.

Dichter nicht interessieren, sondern daß die Kämpfe der verschiedenen Menschen im Grunde immer der Kampf eines Menschen sind, daß in allen immer wieder dieselbe Seele erscheint. Kleist's Drama zeigt uns, wie ein Mensch den Zwiespalt zwischen Freiheit und Gesetz überwindet, wie ein Mensch unter dem Zwang einer großen Leidenschaft in dem Ringen um ein hohes Ziel sich zerstört, oder wenn das Schicksal ihm günstig ist, den Gipfel des Glückes ersteigt; ein aus der eigenen Seele des Dichters stammendes Erlebnis gewinnt in seinem Drama Gestalt und gibt durch die monumentale Größe, zu der es erwachsen ist, dem Tun und Leiden der einzelnen individuell gestalteten Menschen den allgemeinen Sinn.

Dies eigentümliche Verhältnis von Verwandtheit und Verschiedenheit in Kleist's und Shakespeare's Menschen läßt vielleicht darauf schließen, daß Kleist's Gestaltung der Charaktere durch einen Einfluß Shakespeare's mitbestimmt worden ist. Gleichheit ohne bedeutende Verschiedenheit würde sich aus bloßer Verwandtschaft, ohne daß eine Berührung stattgefunden hätte, erklären. Kleist bedurfte, um den Kampf widerstreitender Kräfte dramatisch darzustellen, nicht unbedingt stark individualisierter Menschen, gerade so, wie das antike Drama ihrer nicht bedurfte. Denn was in ihm nach dramatischer Gestaltung drängte, war nicht wie bei Shakespeare eine Fülle individuellen Lebens, aus der heraus sich dann Gegensatz und Kampf entwickelten, sondern das Gefühl, die Spannung des Kampfes selbst, wie es in der Antike das Verhältnis des Einzelnen zu den über ihm waltenden Mächten des Schicksals, des Geschlechtsfluches war. Aber bei Shakespeare sah er nun den Kampf der Leidenschaften getragen von Individuen, von durch und durch lebendigen Persönlichkeiten. Und es ist möglich, daß der Anblick dieser Gestaltenfülle, dieses Reichtums an Individualität, wie er ihn bei Schiller und Lessing nicht in demselben Maße, bei Goethe nicht in so ausgesprochen dramatischer Form fand, in ihm die Kräfte zur Gestaltung individueller Menschen auslöste. Diese Kräfte lagen natürlich in ihm, wurden nicht künstlich erzeugt, erschöpften sich nicht in bloßer Nachahmung, aber sie wären vielleicht ohne Shakespeare nicht so für sein dramatisches Schaffen wirksam geworden. Vielleicht ist Kleist's Charakterisierungskunst zu einem Teile ursprünglich epischer Art. Dem Epiker liegt es ja viel näher, seine Menschen, denen er objektiver gegenüber steht, bis ins einzelne auszugestalten, auch wo die Einzelzüge nicht durch die Handlung bedingt sind. Shakespeare's Vorbild hat ihn dann ermutigt, mit diesem Reichtum seine dramatischen

Figuren auszustatten. Der Zusammenhang mit dem Epischen verrät sich in den Dramen zuweilen in kleinen Zügen epischer Charakterisierungsart. So die Schilderung Käthchen's durch ihren Vater am Beginn des Stückes. Bei Shakespeare hat die direkte Charakteristik meistens noch einen besonderen dramatischen Zweck. Wenn Cassius Cäsar schildert[1]), so will er damit zur Empörung aufstacheln. Wenn eine solche Charakteristik aber Selbstzweck wird, wie bei der Schilderung des Antonius durch Octavius[2]), so wird das Bild einer Person, die schon aufgetreten ist, um neue Züge erweitert. Hier aber wird die Heldin durch diese direkte Schilderung eingeführt wie im Epos. Charakteristisch für Kleist ist weiterhin, wie er seine Gestalten in ihrer äußeren Erscheinung deutlich kennzeichnet. Penthesilea hat schlanke Glieder und kleine Hände, Odysseus verzieht spöttisch die Oberlippe, der Prinz von Homburg hat wie Hermann blondes Haar und blaue Augen.

Bei Shakespeare hat die Hervorhebung körperlicher Eigenschaften immer einen dramatischen Sinn: die Erscheinung steht in Beziehung zum Charakter, wie der hohle Blick des Cassius: sie verstärkt den Eindruck von der Macht der Persönlichkeit, wie die Häßlichkeit Richard's III. oder Othello's; eine körperliche Besonderheit steht im Mißverhältnis zu der äußeren Würde einer Person, wie die Taubheit Cäsar's.

Die blauen Augen des Diomedes, die drei silbernen Locken des alten Kottwitz haben gar keine dramatische Bedeutung, sie sind mehr mit dem Auge des Epikers als des Dramatikers gesehen. Der Epiker kann seine Gestalten so genau wie er will ausmalen, da sie ja ausschließlich seiner Phantasie angehören, der Dramatiker aber schafft doch nur Formen, die in ihren Einzelheiten erst von einem anderen Menschen verlebendigt werden sollen (denn jedes wirkliche Drama fordert zu seiner vollen Verwirklichung die Aufführung), und das Gegebene ist daher, daß er das Äußere unbestimmt läßt. Wir finden bei Shakespeare auch niemals eine so weit ins Einzelne gehende Bestimmtheit. Bei der Toni in der «Verlobung von St. Domingo» haben die großen schwarzen Augen ihr gutes Recht, während sie beim Käthchen tatsächlich so wenig zur Geltung kommen, daß z. B. Hebbel glaubte, in die süßen blauen Augen Käthchen's geblickt zu haben. Ebenso verraten szenische Bemerkungen wie «schamrot», «glühend», «erbleichend», die bei einer Aufführung kaum verwirklicht

[1]) Julius Cäsar I, 2.

[2]) Antonius und Cleopatra I, 4.

werden können, in Kleist's dramatischer Charakteristik Züge eines mehr epischen Menschengefühls.

Die Wahrscheinlichkeit, daß wir es bei der Individualisierung der dramatischen Gestalten wirklich mit einem entscheidenden Einfluß Shakespeare's auf Kleist's Kunst zu tun haben, erhöht sich, wenn wir beobachten, daß in den späteren Werken, die sich in der Form, in dem Aufbau der Handlung Shakespeare mehr nähern, die individuelle Vielgestaltigkeit sich steigert, und ferner, wenn wir an einzelnen Gestalten deutliche Wesensähnlichkeiten mit bestimmten Figuren Shakespeare's wahrnehmen.

Die Einwirkung Shakespeare's ist freilich nicht so zu verstehen, daß Kleist seine Menschen als undifferenzierte Wesen, wie die Personen des antiken Dramas konzipierte und ihnen dann durch das Vorbild Shakespeare's angeregt eine Individualität anheftete: sondern er schuf sie gleich als Individuen: seine dichterische Phantasie wurde schon vor ihrer eigentlichen Arbeit von Shakespeare befruchtet, ohne daß es ihm selbst deutlich zum Bewußtsein kam.

Das würde wenigstens zu der Art seines Schaffens stimmen, über die er sich in einem Brief von 1811 einmal äußert: «So geschäftig dem weißen Papier gegenüber meine Einbildung ist, und so bestimmt in Umriß und Farbe die Gestalten sind, die sie alsdann hervorbringt, so schwer, ja ordentlich schmerzhaft ist es mir, mir das, was wirklich ist, vorzustellen. Es ist, als ob diese, in allen Bedingungen angeordnete Bestimmtheit meiner Phantasie im Augenblick der Tätigkeit Fesseln anlegte.» Also die Vorstellung von bestimmt umrissenen Gestalten behinderte seine Phantasie, die nur frei schaffend tätig sein konnte, und wie er in seinen Dramen keine Porträts aus dem wirklichen Leben gab[1]) werden auch die Anregungen die von Shakespeare's Gestalten ausgingen, ohne sein Wissen an dem Aufbau seiner Charaktere mitgearbeitet haben. Wir sehen in den fertigen Gebilden keinen Riß, keine Doppelheit; diese Menschen sind als ganze, lebendige Geschöpfe aus den Händen des Dichters hervor-

[1]) Der Versuch, den Weißenfels, wenn auch in sehr vorsichtigen Wendungen, macht (vgl. Studien zu H. v. Kleist. Zeitschr. f. vergleich. Literaturgesch. Bd. I, S. 273 ff.) für Penthesilea ein Modell in Ulrike zu finden, geht insofern von einer falschen Voraussetzung aus, als Penthesilea doch eigentlich garnichts «Unweibliches» in ihrem Wesen hat. Möglich wäre es nur, daß Kleist durch seine Schwester, die «weibliche Heldenseele», darauf gekommen ist, seine eigene Leidenschaft auf eine Frau zu übertragen. Dann aber gab er ihr ganz ausgesprochen weibliche Züge, so daß von Ulrike eigentlich nichts in ihr Wesen eingegangen ist.

gegangen. Nur der Wille, überhaupt individuelle Menschen zu schaffen, mag durch Shakspeare in ihm zum Bewußtsein erweckt worden sein[1]).

Die merkwürdige Vereinigung des subjektiven Elements in Kleist's Gestalten mit ihrer individuellen Lebendigkeit, die manchen Kleist-Interpreten Schwierigkeiten gemacht und Widersprüche in ihrer Deutung hervorgerufen hat[2]) erklärt sich so vielleicht zum Teil aus einer Berührung zwischen Kleist's von eigener Leidenschaft ganz durchzitterter Seele und Shakespeare's allumfassendem und gestaltendem Geist.

[1]) Raymond Bonafous, der sich am eingehendsten über Kleist's Verhältnis zu Shakespeare äußert, glaubt außer der inneren Verwandtschaft auch einen Einfluß Shakespeare's annehmen zu sollen, ohne daß er ihn näher begründete. «Le relief puissant des caractères de Kleist doit être en partie attribué à l'influence du tragique anglais» (Henri de Kleist, sa vie et ses oeuvres. S. 418). Bonafous sieht allerdings eine besondere Verwandtschaft zwischen beiden in ihrem Realismus und begründet ihn bei Kleist damit, daß er in jede seiner Gestalten etwas von sich selbst gelegt habe, «quelque chose de lui-même, des ses rêves ou de ses souvenirs». Seine Personen seien so wenig wie die Shakespeare's reine Produkte der Einbildungskraft gewesen, und daher komme es, daß er sie wie Shakespeare so deutlich vor sich gesehen habe. Daß Kleist's Gestalten freie Schöpfungen seiner Phantasie waren, bezeugt er selbst in der oben erwähnten Briefstelle. Was in ihnen aus seiner eigenen Seele stammt, sind wohl weniger konkrete Einzelzüge, und es schien uns, daß gerade dieses subjektive Element zu einer realistisch-individualisierenden Ausgestaltung der Menschen eher im Gegensatz steht, daß ein Dichter, der schon stark in seinen Gestalten steckt, sie zunächst weniger deutlich vor sich sieht, und daß diese persönliche Stellung Kleist's zu seinen Menschen ihn gerade von Shakespeare scheidet.

[2]) So erklärt Meyer-Benfey, der selbst das persönliche Moment in Kleist's Helden so überzeugend heraushebt und stellenweise sogar übertreibt, an einer anderen Stelle, Kleist sei der objektivste und keuscheste unserer Dichter; seine Dichtungen geben kein Material für seine menschliche Biographie; «seine Gestalten sind ganz losgelöste Geschöpfe, die stets unter sich sind, nach eigenem Willen und Gesetz leben und sich bewegen, reden und handeln, der Schöpfer verschwindet hinter seinen Geschöpfen» (Bd. I, S. 618). Gaudig: H. v. Kleist, Shakespeare, Lessings Hamburgische Dramaturgie, S. 85: «Kleist's Charaktere haben sich samt und sonders von der Subjektivität des Dichters zu persönlichem Eigenleben losgelöst. Das schließt aber nicht aus, daß der Dichter gelegentlich seine eigensten Anschauungen in sie hinüberströmt». S. 162: «Bereits bei den Schroffensteinern wurde bemerkt, daß Kleist seine Personen nicht ganz von sich zur Objektivität losgelöst hat.» Die Formulierung bei Lese, Die Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Kleist, Hebbel S. 259 — «Seine Subjektivität offenbart sich in der Idee, seine Objektivität in der Charakteristik» — ist im Kern richtig; nur sind eben die Charaktere durch die «Idee», d. h. das Grunderlebnis auch subjektiv gefärbt.

Um genauer zu erkennen, wie Kleist's Menschen aus der Gestaltenwelt Shakespeare's Lebenskräfte in sich gesogen haben, müssen wir verfolgen, wie der Dichter im Verlauf seiner Entwicklung in der Gestaltung der Charaktere verfährt.

Je nach der Nähe zu Shakespeare ändert sich das Maß ihrer Differenzierung. In dem Erstlingswerk, in dem er sich so stark an Shakespeare anlehnt, zeigt sich schon eine große individuelle Verschiedenheit der Personen, vor allem in dem Gegensatz der beiden Hauptcharaktere, der über die Kontrastierung im antiken Drama schon weit hinausgeht. Rupert aktiv, Sylvester grübelnd; Rupert heftig und mißtrauisch, Sylvester voll Selbstbeherrschung und Vertrauen; Rupert rauh und unter Umständen von steinerner Härte, Sylvester mild und gütig; Rupert fähig zum Verbrechen, Sylvester unantastbar. Bei Shakespeare begegnen wir vielen solchen Gegensatzpaaren: Hamlet und Laertes, Lear und Gloster, Brutus und Cassius; alle drei scheinen zu dem Kontrast bei Kleist einen Zug beigesteuert zu haben. Wir bemerken auch, daß hier, anders als in den späteren Dramen, die Handlung wesentlich auf den Charakter des Helden, nicht so sehr auf eine herrschende Leidenschaft gestellt ist, oder vielmehr, daß die Leidenschaft bei Rupert als persönliche Verblendung, als Teil seines Charakters erscheint. Ottokar und Agnes sind schon nicht mehr in so starken Farben gehalten. Sie haben im Charakter mit dem liebenden Paar bei Shakespeare, dessen Schicksal sie nacherleben, wenig gemeinsam. In Santing vermag ich nicht mit Brahm[1]) Züge Jago's zu entdecken. Santing ist überhaupt kein Charakter, er ist nur der Vertraute und das Werkzeug Rupert's.

Das Wesen der Personen ist zum Teil auch in der Sprache ausgedrückt; Sylvester ist gekennzeichnet durch längere Reden, ausführliche Begründung seines Tuns, Rupert durch Einsilbigkeit, ähnlich wie in «Richard II.» Bolingbroke und Richard. Im übrigen aber zeigt die Sprache hier noch sehr stark die Neigung, ins Sentenzenhafte überzugehen und erhält dann, wie in der Antike und bei Schiller, ein weniger individuelles Aussehen. Daß überhaupt die individuelle Mannigfaltigkeit hier noch nicht ganz aus innerster Notwendigkeit entstanden ist, zeigt sich darin, daß nicht nur aus Shakespeare, sondern auch aus vielen anderen Literaturwerken die verschiedensten Züge übernommen und zusammengeschmolzen sind.

In der folgenden Periode der dramatischen Dichtung Kleist's

[1]) S. 86 ff.

macht sich neben der formalen Annäherung an die Antike auch in der Charakterzeichnung eine etwas einfachere Linienführung bemerkbar. Allerdings läßt sich über die Charaktere des Guiskard-Fragments nicht abschließend urteilen, aber sie scheinen doch allgemeiner gehalten zu sein. Der Gegensatz zwischen Robert und Abälard geht nicht viel weiter ins Einzelne als der zwischen Antigone und Ismene[1]). Guiskard selbst ist wesentlich durch eine ungeheure Entschlossenheit gekennzeichnet, mit der sich ein Ton heiterer Überlegenheit verbindet. Seine Sprache ist individuell gefärbt: kurze befehlende Sätze bezeichnen den Herrscher: im übrigen aber ist die Redeweise der Personen weniger differenziert und nähert sich in ihrem gleichmäßigen Fluß mehr der Antike[2]). In den Reden des Volks fallen einzelne charakteristische Wendungen, und hauptsächlich auf die Eigentümlichkeit der Sprache trifft die Bemerkung von Bonafous zu, daß das Volk zugleich der antike Chor und das Volk sei, das in gewissen Stücken Shakespeare's eine so große Rolle spiele[3]); denn die Rolle, die das Volk bei Shakespeare spielt, seine charakteristischen Eigenschaften, Unbeständigkeit und Urteilslosigkeit, lassen sich an dem Volk des «Guiskard» nicht erkennen, ebenso wenig wie später bei dem Volk in der «Hermannsschlacht».

Im «Amphitryon» besteht zwischen der komischen und der ernsten Sphäre in Haltung und Sprache eine so starke Differenz wie in Shakespeare's Königsdramen, innerhalb der beiden Gruppen aber sind nur in der ersten die Personen durch einen größeren Reichtum konkreter Züge verlebendigt: die Charaktere der Alkmene und des Jupiter, die die wesentlichen Neuschöpfungen Kleist's in dem Stücke darstellen, sind nicht weit bis ins Einzelne ausgebildet, und ihre Sprache in der großen Szene des zweiten Aktes zeigt keine charakteristische Verschiedenheit.

Ebenso ist in der «Penthesilea» fast bei allen Personen die Sprache von dem gleichen Schwung getragen: die Amazonen können ebensolche Töne anschlagen wie ihre Königin, während sich im «König

---

[1]) Daß Abälard ein Verräter à la Shakespeare sei, wie Bonafous meint (S. 214), ist aus dem Fragment wohl kaum zu erkennen. Auch Meyer-Benfey (Bd. I, S. 220 ff) hat den Charakter des Prinzen mehr aus der Situation erschlossen.

[2]) Meyer-Benfey bemerkt treffend, daß die mehr realistische Sprechweise im «Guiskard» nicht vom Charakter, sondern von der jeweiligen Stimmung des Moments abhänge. Bd. I, S. 229.

[3]) S. 214.

Lear» der Held durch seine leidenschaftliche pathetische Sprache deutlich von seiner Umgebung abhebt, und Coriolan's heftiges Temperament sich in seiner oft jäh abbrechenden und in kurzen Perioden gleichsam springenden Rede malt.

Erst im «Käthchen von Heilbronn» beginnt eine stärkere Annäherung an Shakespeare. Schon in der größeren Zahl von Personen, die hier auftreten und greifbare Züge gewinnen, kündigt sie sich an. Im «Käthchen» erscheinen neben dem Grafen und den beiden Frauen Theobald, der Burggraf von Freiburg, der alte Gottschalk als lebendige, individuelle Gestalten; andre sind farbloser, wie der Rheingraf, der bei Shakespeare wahrscheinlich stärker charakterisiert worden wäre. Individuell ist auch die Sprechweise. Theobald und Freiburg reden in dem Tonfall tragischer Helden, der sich bei dem letzteren wieder mit einem hier etwas bitteren Humor mischt: auch Kunigunde gefällt sich in besonders pathetischen Wendungen. Davon hebt sich die einfache refrainartige Redeweise Käthchen's deutlich ab und auch die mehr neutrale Sprache des Grafen. Das Bild der Heldin wird durch die Szene mit Gottschalk am Flusse um einen besonderen Zug erweitert, wie die Szene mit dem Finkenhähnchen das Wesen der Kunigunde beleuchten soll; Mittel, die auch bei Shakespeare in ähnlicher Weise oft verwendet werden.

Ein weiterer Fortschritt in der Ausgestaltung der Charaktere zeigt sich in der «Hermannsschlacht». Die Individualität des Helden hat hier viel mehr Möglichkeiten, sich zu entfalten. Hier zuerst enthüllt sich der Reichtum seines Wesens dadurch, daß er vielen anderen gegenübergestellt wird, durch das Mittel also, durch das sich die Shakespeare'schen Helden so wirkungsvoll abrunden; man denke an Brutus, Coriolan und vor allem Hamlet[1]). Penthesilea und Käthchen waren nur von zwei Seiten, in ihrem Verhältnis zu dem Geliebten und zu der Freundin oder zum Vater dargestellt worden, die Persönlichkeit Hermann's tritt nach allen Seiten plastisch hervor, wenn er im Gespräch mit den deutschen Fürsten, mit den römischen Feldherrn, mit dem Vertrauten, mit Thusnelda, mit dem Volk, mit dem Heer und schließlich, eine besondere Neuerung bei Kleist, allein mit sich selbst erscheint. Er zeigt immer ein andres Gesicht, er hat, wie so viele Gestalten Shakespeare's, einen schauspielerischen Zug, man könnte auch ihn nach dem Ausdruck Otto Ludwig's eine Doppelrolle nennen[2]). Möglicherweise finden wir hier sogar bestimmte Züge, die

[1]) Ludwig, S. 337 ff.: «Die Gesamtphysiognomie eines Charakters».
[2]) Derselbe, S. 92 ff.: «Das Schauspielerische in Shakespeare's Dramen».

Shakespeare'schen Ursprungs sind. So ist in Hermann's Charakterbild die Vereinigung des Feldherrn und des heiter scherzenden Gatten vielleicht auf Gestalten der Königsdramen zurückzuführen. Insbesondere sein Verhältnis zu Thusnelda scheint eine Vorstufe zu haben in dem Percy's zu seiner Gattin[1]). Wie Hermann behandelt er sie als ein Kind, weiht sie nicht in seine Pläne ein, sondern wehrt sie mit Scherzen ab; und sie geht auf seinen Ton ein, sie nennt ihn, wie Thusnelda den Hermann, einen Affen, während sich Hermann's Anrede Herzchen auch bei Percy findet. Auch die Herrschergestalt Heinrichs V. zeigt diesen heiteren Zug bei der Werbung um die französische Prinzessin[2]). Der Zug philosophischer Schwermut, durch den der Charakter des Varus vertieft ist, mag von den Römergestalten Shakespeare's, vor allem von Brutus stammen, da er in einer zeitgeschichtlichen Analogie wohl kaum seinen Grund hat. Besonders in der Charakterisierung der vielen Nebenfiguren entfaltet Kleist hier eine Kunst, die ihm im Vergleich mit dem «Käthchen» weiter zu Shakespeare vorgerückt erscheinen läßt. Bonafous (S. 293) betont mit Recht, daß Kleist es immer mehr gelernt habe, mit wenigen Worten einen Charakter, eine Situation zu malen. So ist Septimius Nerva durch die kurze Szene vor seinem Tode, wo er sich mit der Inschrift seines Grabmals tröstet, in seinem etwas phrasenhaften Heldentum gekennzeichnet; ähnlich wie die Gestalten in «Julius Cäsar» oft durch ganz wenige Striche lebendig gemacht sind, z. B. Cicero, der griechisch spricht und keiner Sache beitritt, wenn andere sie erdacht haben. In der Darstellung der beiden Söhne Hermann's wird man eine Berührung mit Shakespeare sehen dürfen, bei dem ihm eine Fülle verschiedener Kindergestalten entgegentrat. Naturgemäß haben sie in der Handlung keine selbständige Bedeutung, aber wie bei Shakespeare gewinnen auch in der «Hermannsschlacht» die Knaben ein starkes Leben; und wenn sie auch nicht scharf charakterisiert und kontrastiert sind, wie die beiden Prinzen in «Richard III.», so teilen sie doch mit Shakespeare's Kinderbildern die Züge von Anmut und Unbefangenheit.

Der Gegensatz zwischen dem römischen und dem germanischen Charakter (in dem sich in Wirklichkeit der französische und der

---

[1]) Auch von E. Wolff, Von Shakespeare zu Zola, S. 187 ff., bemerkt.

[2]) Vischer, Shakespeare-Vorträge Bd. IV, S. 399 bemerkt die Ähnlichkeit. Daß Percy's Verhältnis zu seiner Gattin aus dem Heinrich's V. zum französischen Kätchen in dem vorshakespearischen Stück entlehnt ist, weist W. Keller, Sh.-Jahrbuch 45, S. 216, nach.

deutsche darstellt), tritt deutlich hervor, wie in «Heinrich V.» und «Heinrich IV. 1. Teil» der Kontrast zwischen englischem und französischem Wesen, nur daß hier vielleicht der englische Patriot noch etwas parteilicher verfährt, indem die Engländer verherrlicht und die Franzosen lächerlich gemacht werden, während bei dem deutschen Dichter auch die Schattenseiten in dem Charakter des eigenen Volkes, Uneinigkeit, Tatenlosigkeit und allzu große Ehrlichkeit, sichtbar werden. Stark unterschieden ist auch die Sprache der einzelnen Personen; die des Helden ist durch den überlegenen humorvollen Ton, wie wir ihn schon schon bei Guiskard und Achill finden, nur hier in verstärktem Maße, charakteristisch gefärbt; Thusnelda kennzeichnet eine gewisse Naivität, Ventidius wird durch einen überpathetischen Redestrom in seiner erheuchelten Rolle verdeutlicht, ähnlich wie Macbeth nach der Ermordung des Königs in besonders voll klingenden Tönen redet[1]) und ebenso Jago, als er in der 3. Szene des 3. Aktes dem Racheschwur Othello's den seinen hinzufügt.

Im «Prinzen von Homburg» wird eine reichere Entfaltung der Charaktere noch besonders dadurch begünstigt, daß bei den Hauptgestalten, dem Prinzen, dem Kurfürsten und auch bei Natalie, eine Entwicklung stattfindet, wie oft bei Shakespeare; verschiedene Seiten ihres Wesens treten nacheinander in verschiedener Stärke hervor. Der Charakter des Helden wird wie im «Hamlet» von allen Seiten beleuchtet, durch sein Verhältnis zu dem Freunde, der Braut, zu den Untergebenen, zu der Kurfürstin und dem Kurfürsten und durch die Monologe. In sein Wesen ist vielleicht aus einer Shakespeare'schen Gestalt ein Zug miteingeflossen. Die Abschiedsworte, die der Prinz in der Todesfurchtszene an Natalie richtet, erinnern an den Abschied Richard's II. von der Königin[2]). Richard II. ist jedenfalls eine Gestalt, die Kleist's Phantasie beschäftigte: er zitiert ihn in einem Brief: «ich möchte mir, zum Zeitvertreib, wie jener nackte König Richard, mit ihrem (der Tränen) minutenweisen Falle eine Gruft aushöhlen, mich und dich und unseren unendlichen Schmerz darin zu versenken»[3]). Das Auffallende an dieser Erscheinung ist, daß er trotz seiner königlichen Stellung, in der Würde und Männlichkeit geboten wäre, sich rückhaltslos jedem Gefühl

[1]) II, 3, 89ff.

[2]) IV, 2. Sie sind dieser Szene innerlich mehr verwandt als der zwischen Hamlet und Ophelia («Geh in ein Kloster»), an die Gaudig erinnert (S. 302).

[3]) An Pfuel, 7. Jan. 1805.

überläßt, daß er bei dem äußeren Sturz auch innerlich ganz zusammenbricht, ein gesunkener Held, dessen Anblick eine Stimmung hervorruft, wie sie Natalie mit den Worten: «Ach was ist Menschengröße, Menschenruhm!» ausdrückt. Die unmittelbare Anregung für die Todesfurchtszene stammt aus «Maß für Maß», aber als Charakter ist Claudio ziemlich neutral; als der Dichter seine kriegerische Heldengestalt in einen solchen Zustand menschlicher Schwäche hinabsinken ließ, hat vielleicht auch das Bild des englischen Königs. nicht nur in jener einen Szene, sondern als Ganzes seiner Phantasie vorgeschwebt. Auch hier sind wieder bezeichnende Unterschiede in der Sprache zu beobachten: der überlegen heitere Ton des Kurfürsten, die schwungvolle Sprache des Prinzen, die höfisch gewandte Redeweise Hohenzollern's.

Wenn wir in den Charakteren der ernsten Dramen Kleist's eine Entwicklung zu Shakespeare hin wahrnehmen, so hatte er im Lustspiel diese Nähe schon viel eher erreicht. Auf seinen Adam trifft es auch nicht zu, daß er in seinem Handeln von einer überindividuellen Leidenschaft bestimmt sei, vielmehr handelt er in jedem Moment aus seiner persönlichsten Eigenart heraus, immer von einem bestimmten Gedanken geleitet, aber jeden Augenblick auf einen neuen Ausweg verfallend, den Augenblick ausdehnend und so alle Seiten seines Wesens entfaltend. Adam ist ein unmittelbarer Verwandter des Falstaff. Von diesem Urbild komischer Lasterhaftigkeit, dessen Humor jede moralische Entrüstung entwaffnet, ist deutlich fühlbarer Lebensatem auf Kleist's Dorfrichter übergegangen. Gleich jenem ist er ganz unangekränkelt von Gewissen und fühlt sich in seiner Haut vollkommen wohl. Er hat eine besondere Gabe des Ausflüchte-Erfindens, eine förmliche Genialität im Lügen, nie ist er um eine Antwort verlegen. Dies ist eine der bezeichnendsten Eigenschaften Falstaff's, wie er sie besonders, als er wegen des Überfalls zur Rede gestellt wird, und zuletzt auf dem Schlachtfeld glänzend bewährt. So erfindet Adam, als ihn der Gerichtsrat wegen seiner Zerstreutheit beruft, schnell ein Perlhuhn, das den Pips hat[1]). das ihm dann später[2]) noch einmal aus der Verlegenheit helfen muß; als er wegen des Falles befragt wird, hat er sofort für alles eine Erklärung bereit; er verschmäht es sogar, für den Verlust der Perücke die Geschichte, die er dem Schreiber erzählt hat, zu wieder-

[1]) Vers 558ff.
[2]) Vers 838ff.

holen, er dichtet vielmehr gleich eine andere [1]). Als Frau Brigitte die Perücke bringt, gerät er keinen Augenblick in Verlegenheit [2]), und als schließlich gar der Teufel zitiert wird, weiß er auch diese Wendung gleich zu benutzen [3]) und versucht sogar, das Perückentragen als Mode der Hölle glaubhaft zu machen. Und wenn er auch schließlich unterliegt, so erscheint er in diesen Augenblicken doch immer unbedingt als Sieger, ebenso wie Falstaff. Rötscher sagt sehr richtig [4]), man dürfe, wenn Falstaff Tugenden erheuchelt, darin nicht «das prosaische und ernsthafte Streben erblicken, die andern von der Wahrheit seiner Lauterkeit, seiner Ehrenhaftigkeit, seiner Tapferkeit zu überzeugen». Er löse den Ernst dieses Strebens beständig wieder auf und parodiere sich selbst. Wenn Adam auch sehr daran liegen muß, daß seine Dichtungen Glauben finden, so erscheinen sie manchmal auch fast als Selbstzweck; er scheint sich zuweilen über sich selbst lustig zu machen: «Wenn ihr's herausbekommt, bin ich ein Schuft». Zur Unterstützung der komischen Wirkung dient hier auch wie bei Falstaff das Äußere des Helden [5]).

So ist Kleist in die Fülle und Mannigfaltigkeit Shakespeare'scher Menschengestaltung immer mehr hineingewachsen, wie sich das außer an der Individualisierung einzelner Figuren auch zeigen ließe an der Art, wie er die Gestalten der Haupt- und Nebenpersonen gegeneinander abwägt, Kontrast- und Spiegelbilder schafft. Seine Menschenschöpfung ist entstanden aus seinem unmittelbaren Verhältnis zur Wirklichkeit, aus dem Willen zum starken und reichen Leben, der ihn über seine Zeit hinaus in Shakespeare's Nähe rückt. Auf Grund dieser inneren Verwandtschaft war er den Einwirkungen von Shakespeare's Menschenwelt zugänglich, ohne die vielleicht seine mächtige subjektive Leidenschaft in den Gestalten, die sie ergriff und überströmte, den Lebensreichtum sich nicht hätte so entfalten lassen.

[1]) Vers 1469 ff., Vers 1489 ff.

[2]) Vers 1635 ff.

[3]) Vers 1734 ff.

[4]) Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden, S. 70 ff.

[5]) Die Verwandtschaft beider Figuren ist auch sonst schon bemerkt worden. Eloesser spricht von der Falstaff'schen Behaglichkeit Adam's, nennt ihn einen bäuerlichen Nachkommen Falstaff's, dem er selbständig mit eigenem Blut und eigenem Witze folgt (Heinrich von Kleist's Leben, Werke und Briefe, S. 267 ff.). Auch Wethly, H. v. Kleist, der Dramatiker, rechnet Adam in den Typenkreis des Falstaff, bringt ihn dann aber in einen Gegensatz zu jenem; Adam und Falstaff seien die beiden Pole der vis comica; dort das Vergnügen an der Überlistung menschlicher Torheit, hier das Vergnügen am Sieg menschlicher Torheit (S. 33 ff.)

Shakespeare als Überarbeiter fremder Dramen.

Von

Wolfgang Keller[1]).

Daß Shakespeare's Schauspiele teilweise durch Überarbeitung solcher von anderen Autoren entstanden waren, scheinen die ersten Kritiker, von Rowe bis Warburton, noch nicht gewußt zu haben. Samuel Johnson erwähnt nur die «Comedy of Errors» als Erneuerung der «Menaechmi». Erst der Kreis um Garrick, der das Sammeln elisabethanischer Literatur systematisch betrieb, sah deutlich, daß sechs solcher alter Stücke Shakespeare als Vorlagen gedient hatten, und 1779 gab George Steevens, der beste Kenner elisabethanischer Dramenausgaben, diese sechs Stücke in einem recht sorgfältigen Neudruck heraus. Es sind die Quellen für die «Comedy of Errors», «The Taming of the Shrew», «King John», «King Henry IV.» und «Henry V.», «Measure for Measure» und endlich «King Lear». Die Quellenforschung des 19. Jahrhunderts hat aber daneben noch eine Reihe von älteren Stücken, die uns nicht erhalten sind, als Vorbilder für Shakespeare postuliert, und die Biographie hat allmählich den Satz, daß Shakespeare seine dramatische Laufbahn als Überarbeiter älterer Dramen begonnen habe, zum Dogma erhoben, das z. B. noch in der Neubearbeitung von Sidney Lee's Shakespeare-Biographie oder in der neuesten Literaturgeschichte der amerikanischen Shakespeare-Forscher Neilson und Thorndike gepredigt wird. Es ist ein Feld geworden in dem man das Wuchern der verwegensten Hypothesen als erlaubt anzusehen pflegt. Deshalb ist es wohl an der Zeit, einmal die ganze Frage nachzuprüfen.

Welche Stücke Shakespeare's sind wirklich Überarbeitungen älterer Dramen? Unter den Jugendlustspielen, «Errors», «Gentlemen», «Love's

[1]) Vortrag, gehalten auf der 55. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Jena, September 1921.

Labour's Lost», «Midsummer Night's Dream», könnte nur das erste in Betracht kommen, das zweifellos auf die «Menaechmi» des Plautus zurückgeht, aber das ist für Shakespeare eben nicht ein Theaterstück, sondern Literatur, das Werk eines antiken Klassikers, das er in der Schule, nicht auf der Bühne kennen gelernt hatte. Diese literarische, nicht dramatische Quelle fällt nicht in unseren Rahmen. In den «Gentlemen» hat Shakespeare nur für die Nebenfabel möglicherweise ein älteres Stück im Gedächtnis gehabt. Die Jugend-Tragödien und -Historien, «Titus Andronicus», «Henry VI.», «Richard III.», «Romeo», haben zu einigen Hypothesen Anlaß gegeben. «Titus Andronicus» ist vielleicht 1592 noch in einer älteren Form als «Titus and Vespasian» gespielt worden, aber auch diese ältere Version war, wie ich an anderer Stelle zu zeigen versuchte[1]), von Shakespeare selbst verfaßt. Beim zweiten und dritten Teil von «Henry VI.» ist ja die Stellung der abweichenden Quarto-Versionen strittig. Man hat hier öfters eine Bearbeitung dieser, angeblich von fremder Hand geschriebenen «Contention between York and Lancaster» durch Shakespeare behauptet, während besonders die deutsche Kritik an der Autorschaft Shakespeare's und — großenteils — an der Priorität der Folio-Version festhält. Ein älteres Drama über Richard III. spukt auch da und dort als Grundlage von Shakespeare's Historien herum, es ist aber nur eine jener vielen ebenso geistreichen wie unfundierten Hypothesen von F. G. Fleay, der den Marlowe ähnlichen Stil damit erklären wollte. Die erhaltene «True Tragedy of Richard III.» hat Shakespeare wohl gekannt, und diesem Stück der älteren Schule eines der neueren entgegengestellt. Aber er hat nur gelegentlich daraus eine Idee oder eine Phrase entlehnt. Bei «Romeo» denkt man heute wohl kaum mehr an eine Bearbeitung des verlorenen alten Stückes, das Arthur Brooke vor 1562 auf der Bühne gesehen hatte. Dessen Versroman und eine gelegentliche Erinnerung an Painter's Prosanovelle genügen vollkommen zur Erklärung von Shakespeare's «Romeo». «Richard II.» endlich ist durch das ältere im Sh.-Jahrbuch, Bd. 35, gedruckte Stück von 1592 («Woodstock») wohl veranlaßt worden, stellt aber in gewissem Sinne eine Fortsetzung, keineswegs eine Bearbeitung dieses «ersten Teils» vor.

Somit können wir bei den Dramen der Jugendperiode (1590 bis 1594) nirgends von der Überarbeitung eines fremden Bühnenstücks sprechen.

[1]) Einleitung zu «Titus Andronicus», Shakespeare-Übersetzung der Goldenen Klassiker-Bibliothek.

Dieses Bild ändert sich aber vollkommen in der zweiten, der Falstaff-Periode (1594—1600). Die alleinige Quelle für den «Merchant of Venice» (1594) bildet sicher das alte Stück «The Jew», das wir aus einer Bemerkung von Stephen Gosson (1588) kennen. «The Taming of the Shrew» (1595?) ist eine direkte Überarbeitung des «Taming of a Shrew» (liz. 2. 5. 1594, gedr. 1596). Creizenach's Ansicht, daß das Verhältnis umgekehrt und Shakespeare's Stück das ältere sei, hat wohl nirgends Anklang gefunden. Einige offenbare logische Unstimmigkeiten des in Athen spielenden Stückes, die Creizenach recht zu geben scheinen, können als schlecht überliefert erklärt werden. Der ganze Stil des Stückes ist entschieden älter als der Shakespeare's. Ebenso ist «King John» (ca. 1596) zweifellos eine Bearbeitung des im Stil der älteren Schule geschriebenen Doppeldramas «The Troublesome Raigne of King John» (1588?). Von 1596 oder 97 bis 1599 schreibt dann Shakespeare seine Lancaster-Trilogie (1. und 2. Teil von «Henry IV.» und «Henry V.»), der wieder ein altes Stück, «The Famous Victories of Henry V.», zugrunde liegt. Die Lustspiele dieser Jahre, «Much Ado», «As You Like It», «Twelfth Night» und «Merry Wives», gehen alle auf Novellen zurück. In dieselbe Zeit fällt schon das erste der Plutarch-Dramen, «Julius Caesar», bei dem man Benutzung, aber nicht Bearbeitung eines verlorenen älteren Stückes vermutet hat.

Auf die Zeit der Fröhlichkeit folgt — man mag sich zur biographischen Erklärung stellen wie man will — die der Bitterkeit. Im Sommer 1601 hat Ben Jonson für die mit den Chamberlain's Men verfeindeten Chapel Boys die «Spanish Tragedy» umgearbeitet, das alte Zugstück von Kyd, das eigentlich den Chamberlain's Men gehört hatte. Vermutlich auf Wunsch seiner Genossen nahm nun Shakespeare das zweite berühmte Stück jenes Autors vor, um es in erneuter Gestalt seiner eigenen Truppe zu erhalten, den «Hamlet». Kyd's «Hamlet» ist zwar nicht auf uns gekommen, wohl aber Shakespeare's Bearbeitung in zwei Stadien, Q_1 von 1603 und Q_2 von 1604. Für «Troilus» nimmt man manchmal die Benutzung, aber nicht Überarbeitung eines älteren hypothetischen Stückes an. «All's Well» ist wohl die Neubearbeitung eines eigenen verlorenen Jugendstückes «Love's Labour's Won». Dagegen ist «Measure for Measure» (1604) wieder direkt auf einem alten Stück in 10 Akten von Whetstone, «Promus and Cassandra» (gedr. 1578) aufgebaut. «Othello» (1604) ist ein Novellenstück, «Macbeth» (1605) ein Chronikdrama; «Lear» (1606) dagegen hat wieder ein altes Stück zur Grundlage, den «King Leir» (lic. 1594,

gedr. 1605). Zwischen 1607 und 1609 folgen die beiden Plutarch-Dramen »Antony and Cleopatra» und «Coriolanus», darauf als letzte der Tragödien die nur unvollkommen ausgeführte Bearbeitung eines fremden Stückes: «Timon» (ca. 1609). Aber ähnlich, nur als dramaturgische Revision, ist Shakespeare's Anteil am «Pericles» (1608) anzusehen, dem sich die drei stilverwandten «Romanzen» anschließen. Nur bei «Cymbeline» ist manchmal von einer dramatischen Vorstufe gesprochen worden, aber ohne tiefere Begründung. Bei «Heinrich VIII.» endlich, dem letzten Stück, einem Gelegenheitsdrama für irgendeine festliche Veranlassung, mag Shakespeare mit einem Anderen zusammengearbeitet haben, wie es bei derartigen Bestellungen öfters vorkam.

Es sind demnach Überarbeitungen fremder Dramen nur «Merchant» 1594, «Shrew» 1595, «John» 1596, «Henry IV.» - «Henry V.» 1597—1599, «Hamlet» 1602, «Measure» 1604, «Lear» 1606, «Pericles» 1608, «Timon» 1609. Die Behauptung, daß Shakespeare als junger Anfänger zunächst fremde Stücke umgearbeitet habe, muß also als unbegründet zurückgewiesen werden. Mit der Umarbeitung fremder Stücke beginnt er erst 1594, wo er aus Anlaß der antisemitischen Erregung über den Lopez-Prozeß der Neueinstudierung von Marlowe's «Jew of Malta» durch die Admiral's Men ein Konkurrenzstück entgegenstellen wollte. Der alte «Jew» war aber nur zu brauchen, wenn er vollständig umgearbeitet wurde. Diese Arbeit unternahm Shakespeare als Dichter der Chamberlain's Players, der jetzt mit dreißig Jahren der anerkannte Meister der neuen Dramatik war. Das ist durchaus das Natürliche vom Standpunkt einer praktischen Dramaturgie: nur dem erfahrenen Theaterdichter, nicht einem jungen kunstbegeisterten Anfänger wird man die Umarbeitung eines nicht mehr lebensfähigen alten Zugstückes anvertrauen, aus dem ein neues Zugstück werden soll.

Diese alten Stücke sind: «Promus and Cassandra» (vor 1578), «The Jew» (vor 1579), «Famous Victories of Henry V.» (vor 1588), der «Ur-Hamlet» (ca. 1588), «Troublesome Raigne of John»[1]) (ca. 1588), «King Leir» (wohl vor 1590), «Taming of a Shrew» (vor 1594); von den beiden gewiß ziemlich neuen, aber deswegen auch nur teilweise revidierten Stücken «Pericles» und «Timon» können wir vorläufig absehen. Das sind also ausschließlich — oder doch fast ausschließlich — Stücke aus den 70er und 80er Jahren, die man ohne Neu-

[1]) Ich kürze die Titel im folgenden ab: P.C., F.V., T.R.

bearbeitung nicht mehr spielen konnte, und es sind fast lauter wirksame Zugstücke gewesen. Aber nur von zweien ist uns der Autor bekannt, und allein der «Hamlet» geht auf das Werk eines bedeutenden Dramatikers zurück. Sonst wählt Shakespeare theatralisch wirkungsvolle, aber poetisch veraltete Stücke. Schon daraus ergibt sich die Unwahrscheinlichkeit der Hypothese von Fleay, Shakespeare habe «Heinrich VI.» oder Richard III.» aus einem Drama von Greene oder Marlowe umgearbeitet. Nicht auf derartige Entlehnungen bezog sich Greene's Angriff gegen die «upstart crow beautified with our feathers», sondern auf den jungen Schauspieler, der den studierten Dramatikern Konkurrenz machte. Die Schauspieler schmücken sich jeden Abend mit den Federn der Dichter und werden reich, während die Dichter darben müssen. Und jetzt nimmt ihnen dieser «Shakescene» auch noch ihren spärlichen Gewinn, indem er zugleich Schauspieler und Dichter sein will. Allerdings hätte Greene noch mehr Anlaß gehabt, auf Shakespeare erzürnt zu sein, wenn dieser die Stücke seiner Kollegen einfach dadurch sich und seiner Theatertruppe angeeignet hätte, daß er sie einer «Umarbeitung» unterzog. So einfach ging das doch nicht.

Was die theatralische Wirksamkeit der alten Stücke betrifft, die Shakespeare hervorsuchte, so ist uns die Beliebtheit des «Jew» durch Stephen Gosson bezeugt, die des «Ur-Hamlet» durch Äußerungen von Nash und Lodge sowie durch die Einträge in Henslowe's Journal. In den «Famous Victories» glänzte in den achtziger Jahren der Komiker Tarlton. «King Leir» wurde noch 1594 mehrmals aufgeführt und gedruckt. Und ähnlich steht es mit den Vorlagen für «King John» und «Shrew», deren z. T. sehr effektvolle Szenen und Charaktere wir ja aus eigener Kenntnis beurteilen können. Aus dieser theatralischen Wirksamkeit erklärt sich nicht nur Shakespeare's Auswahl, sondern auch die Methode, die er bei der Überarbeitung befolgte. Um diese zu studieren müssen wir nun die erhaltenen Vorlagen untersuchen.

So wie sich Shakespeare von den Novellen, denen er folgte, den Gang der Handlung meist bis in die Einzelheiten hinein vorschreiben ließ, so behielt er auch von der dramatischen Quelle in dieser Hinsicht möglichst viel bei.

In den beiden Doppelstücken, dem T. R. und P. C., mußte er natürlich viel streichen — mehr bei P. C. mit seiner veralteten dramatischen Technik, wo er von den 60 Szenen der Vorlage etwa 40 einfach herauswirft, als beim T. R., wo er zwar die komische Ein-

lage der Klosterplünderung wegläßt, aber doch — charakteristisch für den rasch arbeitenden Dichter — erst am Schluß energische Streichungen vornimmt. Übrigens liegen auch bei P. C. die hauptsächlichsten Streichungen am Schluß, wo einfach zwei ganze Akte herausgeworfen werden. Aber hier lag der Fehler bei Whetstone, der den Schluß ungebührlich, unerträglich in die Länge gezogen hatte. Logik und Psychologie verlangten da eine energische Streichung.

Aber wo er konnte, folgte Shakespeare dem alten Stück Szene für Szene, ja womöglich Rede für Rede. Dies ist besonders bei «John» der Fall: der ganze Stil des T. R. steht seinem eigenen näher als der irgendeines der anderen Dramen.

Packende Theaterzenen behält Shakespeare bei: das Vorspiel in «Shrew» mit der Verwandlung des Trunkenbolds; die plötzliche Abreise unmittelbar nach der Trauung der Zänkerin; die Ankunft im Hause des jungen Ehemanns, der das vorbereitete Mahl vor den Augen der ausgehungerten Kate auf den Boden wirft; die Szene mit dem Schneider, der ihr das neue Kleid vor der Nase wieder fortnehmen muß; endlich die Heimreise mit den Gehorsamsproben; oder die großartige, letzten Endes auf den plautinischen «Amphitruo» zurückgehende, Ariost entlehnte Szene, wo der echte Vater dem falschen gegenübertritt und der falsche siegt — all das hat Shakespeare als erfahrener Theatermann in sein Lustspiel herübergenommen. Einzelnes hat er noch verstärkt, so indem er dem Schneider noch einen Putzmacher anreihte; oder indem er den falschen Vater frech aus dem Fenster seines Hauses sprechen ließ.

Das armselige prosaische Stück der F. V. gibt ihm im ersten Teil, der den beiden Historien von Heinrich IV. zugrunde liegt, nur hier und da eine Anregung, aber darunter die zu der großartigen Szene, wo Falstaff mit dem Kissen als Krone auf dem Kopf den König Heinrich mimt und seinen ungeratenen Sohn abkanzelt. Im alten Stück war das nur ein grotesker Clownscherz, aber Shakespeare erkannte die theatralische Wirksamkeit der Situationskomik. Der zweite Teil bot ihm dagegen die vollständige Disposition für «Heinrich V.» mit dem regelmäßigen Wechsel von ernsten und scherzhaften Auftritten. Aber im einzelnen hatte Shakespeare alles selbst auszubauen. Eigentlich herübernehmen konnte er nur eine Szene, die beste des alten Lustspiels, die treuherzig-bürgerliche Brautwerbung des englischen Königs um das französische Kätchen, deren gesunden Realismus auch Shakespeare nur in Prosa wiedergeben konnte. Das ganze Stück F. V. mußte ja in den neunziger Jahren wirken wie die

erste Prosaskizze zu einem Drama — wir wissen, daß Dramatiker wie Ben Jonson ihre Stücke zunächst in Prosa zu skizzieren pflegten. So faßte es auch Shakespeare auf. Aber für die Werbeszene paßte die biedere Prosa ausgezeichnet, so daß Shakespeare sie beibehalten konnte, wenn er auch natürlich die kurzen Worte des alten Dramatikers weiter ausführen mußte.

So hat er etwa die wirkungsvolle Gerichtszene in »Measure» dem Vorlagestück entlehnt, indem er die zwei Szenen, in denen bei Whetstone die Lösung zerrissen war, 3,3 und 5,5, zu einer einzigen großen Szene zusammenfaßte. Was dazwischen lag, war unnützer Ballast und wurde ausgeworfen.

Shakespeare hat überhaupt immer das Streben die Handlung logisch straff zusammenzufassen, den abrupten dramatischen Stil der älteren Zeit zu einem kontinuierlichen Fluß mit sicherer Hand einzudämmen, so daß sich Szene an Szene mit logischer Notwendigkeit aneinander fügt. Und da er mit der Zeichnung der Handlung immmer die der Charaktere aufs engste verknüpft, streicht er alle überflüssigen Szenen, die sich nicht auf die Hauptfiguren beziehen, um für deren Auftreten Raum zu gewinnen.

Die Szene im alten Shrew-Stück, wo Kate dem verkleideten Lautenlehrer droht, ihm die Laute auf seinem Kopf zu zerschlagen und sie ihm vor die Füße wirft, wird von Shakespeare zu einem grotesken Bericht umgewandelt, wo Hortensio erzählt, daß sie ihm wirklich die Laute auf dem Kopf zerschlagen habe, so daß er aussah wie ein Sträfling mit dem Halsbrett. Das wirkte stärker, weil der Vorgang nicht in der szenischen Darstellung abgeschwächt zu werden brauchte. Dadurch gewann er aber mehr Raum für das Zusammenspiel von Petruccio mit Kate.

So hat er auch noch die Szene der ersten Hamlet-Ausgabe weggelassen, wo Horatio der Königin die Rückkehr des Prinzen meldete, und stellte lieber diesen selbst auf die Bühne. Wenn die groteske Szene des «Bestraften Brudermords», wo die beiden Piraten den gefangenen, in ihre Mitte gestellten Hamlet gleichzeitig von beiden Seiten erschießen wollen, dieser sich aber rasch zu Boden wirft, so daß sie sich gegenseitig umbringen, wirklich, wie einige Forscher annehmen, in Kyd's «Urhamlet» gestanden hat, so hätte sie Shakespeare auf jeden Fall gestrichen, weil sie das Charakterbild des Helden verzerrte. Man könnte dann annehmen, daß Shakespeare sich an diese Szene erinnerte, als er in «John» bei der Belagerung von Angers eine analoge Situation darstellte, wo die beiden fran-

zösischen Armeen sich gegenseitig in den Rachen schießen müssen. Seine Vorlage enthält nichts derartiges.

Im T. R. hat er die Szene ausgemerzt, wo der Bastard bei der Brandschatzung eines Klosters das lockere Leben der Mönche und Nonnen aufdeckt. Es war theatralisch ganz effektvoll, wenn der Schatzschrank des Priors gesprengt wurde und eine hübsche Nonne daraus hervorsprang. Aber der etwas grobe Scherz — der dem alten Dichter so gut gefiel, daß er ihn wiederholte — paßte nicht mehr in Shakespeare's Zeit und störte vor allem das Bild des Bastards, des Hauptcharakters in Shakespeare's Drama.

Hier haben wir ein Beispiel, wie Shakespeare einen Charakter, der ihn besonders interessiert, im einzelnen ausführt. Der Bastard ist sein Liebling, der derbe Naturbursche, der Repräsentant des gesunden Engländertums in einer Zeit politischen Elends, dessen Worte und Taten nicht immer ängstlich abgewogen sind, ob sie auch nicht Anstoß erregen bei den politischen Parteien, aber immer von einem ehrlichen, tapferen Instinkt für Ehre des Einzelnen wie des Vaterlandes geleitet werden. Danach unternimmt Shakespeare die Änderungen gegenüber seiner Vorlage. Er selbst, der Bastard, nicht sein Halbbruder führt jetzt den Nachweis, daß er nicht der Sohn Sir Robert Faulconbridge's, sondern der Bastard von Richard Löwenherz sei. Shakespeare mag dabei an jenen Bastard von Orleans, Jean Dunois, gedacht haben, von dem ihm sein Holinshed erzählte. Seine kecken, jede Konvention verspottenden Worte, nicht Todesdrohungen wie im T. R., entringen seiner Mutter das Geheimnis seiner Abstammung. Trotzdem Shakespeare ja zunächst die Aufgabe hatte zu kürzen, hat er doch die Szene vor Angers zu einem breiten Gemälde ausgeführt, wo die einzelnen Charaktere, vor allem wieder der Bastard, aufs feinste modelliert sind. Als den nüchtern und gesund empfindenden Patrioten hat ihn Shakespeare auch in die Szene bei der Auffindung der Leiche des jungen Arthur eingeführt; wie er auch als das Gewissen der Nation gegenüber dem unehrlichen König immer wieder erscheint.

Shakespeare's Änderungen beziehen sich naturgemäß mehr auf die Nebenfabel und Nebencharaktere als auf die zunächst im Gedächtnis haftenden Hauptsachen.

Er konzentrierte die Nebenfabel in «Shrew». Im alten Stück hatte Kate noch zwei Schwestern, beide gut und liebenswürdig, jede von einem Freier umworben. Wie die Schwestern sind sich auch die Freier Aurelius (= Lucentio) und sein Studienfreund Polydor,

durchaus ähnlich, so daß die beiden Paare als langweilige Parallelen wirken. Shakespeare vereinfacht die Fabel, indem er die eine Schwester streicht, und variiert die Charaktere, indem er der anderen außer Lucentio noch zwei weitere Freier gibt: den reichen Alten aus der antiken und italienischen Komödie und den von Tranio abgezweigten verkleideten Musiklehrer, der im alten Stück nur ein Diener des Freiers Aurelius (= Lucentio) gewesen war, also dem Tranio entsprach. Ebenso streicht Shakespeare eine zweite Parallele der Handlung: das alte Stück hatte außer dem falschen Vater noch einen falschen Herzog auftreten lassen, wodurch die Wirkung nur abgeschwächt wurde. Durch diese Streichung bekommt Shakespeare dann — eine große Ausnahme bei ihm — ein fürstenloses Stück.

Daß Shakespeare in «John» die episodenhafte Nebenfabel der Klosterplünderung weggestrichen hat, ist schon erwähnt worden. Ebenso hat er die Nebenfabel in «Promos and Cassandra», wo sich der Agent des Richters Promos in die der Mrs. Overdone entsprechende Bordellwirtin verliebte, weggelassen bis auf eine oder zwei wirkungsvolle Charakterszenen, wie die Verhaftung der geschäftstüchtigen Dame.

Anderseits mußte er in das magere Gerippe der F. V., aus deren erster Hälfte er sogar zwei Dramen entwickelte, eine große Nebenfabel — die Kämpfe Heinrich's IV. mit den rebellischen Adeligen — einfügen. Für diesen historischen Hintergrund bot ihm ja sein Holinshed ausreichendes Material. Und ebenso hat er das alte Leir-Drama durch die Nebenfabel der Gloster-Handlung wesentlich erweitert, deren paralleles Geschehen die Hauptfabel hell beleuchtete.

Auch im «Merchant» hat man oft Shakespeare die Einfügung des Geschichte von Porzia und der Kästchenwahl zugeschrieben. Aber aus der Erwähnung bei Stephen Gosson geht deutlich hervor, daß schon der alte «Jew» eine Nebenfabel von der «greediness of worldly chusers» enthielt.

Wie bei all den Überarbeitungen zeigt sich auch im »Timon» und im «Pericles» die logische Führung der Handlung in den unzweifelhaft von Shakespeare herrührenden Teilen gegenüber der losen Szenenfolge in dem Rest des Stückes.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, wie Shakespeare die Figur des Bastards im «K. John» — nicht nur den Hauptcharakter des Dramas, sondern auch seinen offenbaren Liebling — überall schärfer herausmodelliert hat. Ähnliches haben wir bei Petruccio und Kate zu konstatieren. Aber dies ist auch in all den anderen Stücken der Fall: Falstaff, Prinz Hal oder Heinrich V., Angelo und

Isabella, Lear, aber auch sicher, wie noch das Verhältnis der Quarto 1603 zu der von 1604 — «enlarged to almost as much againe as it was» — andeutet, Hamlet. Und ohne daß uns die Vorlage erhalten ist, können wir hier Shylock anfügen; so groß ist der Unterschied dieser Figur gegenüber denen der zeitgenössischen Dramatiker. Die Richtung, nach der Shakespeare die Zeichnung verstärkt, ist immer die der Wahrheit, des Realismus, also psychologische Vertiefung. Daß aber gerade diese psychologische Durcharbeitung der Hauptcharaktere das erste war, was er an einem fremden Stück in Angriff nahm, zeigen «Timon» und «Pericles», wo er sich eigentlich auf diese Arbeit beschränkt hat. Im «Pericles» interessiert er sich fast nur für den Charakter der Marina: erst wo ihre Geschichte beginnt, im 3. Akt, setzt auch Shakespeare's Überarbeitung ein, die dann allerdings gründlicher ist als im «Timon», so daß nur wenig von dem ersten Autor stehen bleibt. Dann aber nimmt er die Nebenfiguren vor, bei denen seine schöpferische Tätigkeit eine viel größere sein mußte. Hier galt es oft aus steifen Theaterpuppen, ja aus einer Andeutung heraus lebendige Menschen zu schaffen. Auf die frei — allerdings in Anlehnung an Charaktere der älteren Bühne — gezeichnete Figur des alten Freiers Gremio in «Shrew» ist schon hingewiesen worden. In der unsterblichen Gestalt Falstaff's, oder Oldcastle's, wie der dicke Renommist früher hieß, ist ihm sein Meisterwerk gelungen. Hier ist die Nebenfigur zum Hauptcharakter des Dramas geworden. Oldcastle war kaum mehr als eine Statistenrolle in den F. V. Ob Shakespeare durch eine, vielleicht unfreiwillige, Komik bei der Aufführung des alten Stücks etwas weiter geführt wurde, können wir natürlich nicht feststellen. Aber auch die anderen Gestalten seines Kreises Bardolph, Nym, Pistol, Peto, die Mrs. Quickly und ihre Freundin Doll Tearsheet — alle werden im alten Stück nur durch ein paar ungeschickte Späße angedeutet. Und es sind dort hergebrachte Theaterfiguren: der Clown, der Dieb, John der Flickschuster und seine Frau, aus denen Shakespeare originelle, d. h. aus seiner eigenen Lebenserfahrung aufgezeichnete, psychologisch wahre Charaktere gemacht hat.

In der Fortsetzung — «Henry V» — ist vor allem die Gestalt des Walisers Fluellen so lebendig und scharf gezeichnet, daß wir annehmen möchten, Shakespeare habe hier ein Porträt geschaffen. Diese Zeichnungen nach dem Leben, deren Modelle aber durchaus nicht nun gerade in den paar Menschen aus dem elisabethanischen London gesucht werden müssen, die wir Literarhistoriker zufällig

kennen — Peele, Chettle, Jonson, Marston — werden wir besonders dort erkennen, wo die dramatische Vorlage von Shakespeare mit anscheinend bestimmter Absicht verlassen wurde. Das sehen wir am deutlichsten in «Measure», dessen Herzog Vincentio, in wesentlichen Zügen von Shakespeare umgeschaffen — die ganze Verkleidung als Mönch fehlt ja bei Whetstone — ohne Zweifel durch die Gestalt König Jakob's selbst beeinflußt ist. Und noch mehr ist sein Gegenspieler Lucio Shakespeare's eigenste Schöpfung: höchstens in dem frivolen Ton zeigt sich eine Anlehnung an den Phallax, den Geliebten der Bordellwirtin, aus P. C. Shakespeare's — und zugleich König Jakob's — Zorn über die losen Klatschmäuler, die ohne jeden Grund den Charakter ihres Fürsten verleumden, ist in dieser Figur kristallisiert.

Gerade in den späteren Dramen ist Shakespeare selbständiger, auch wenn er sich im allgemeinen an Figuren der Vorlage hält: aus dem treuen, aber schwächlichen Gefolgsmann des Königs Leir ist die herrliche, kraftvolle Gestalt des treuen und derben Kent geworden, in der wir Züge von Shakespeare's früherem Liebling aus «K. John», dem Bastard Faulconbridge, wiederfinden möchten. Die Parallelfigur aber, der seinem armen König wie ein Schatten folgende Narr, ist durch Umformung und Umstellung eines lustigen Begleiters des Königs von Gallia im alten Stück entstanden.

Das Streben nach Wahrheit in der psychologischen Zeichnung der Charaktere, mit dem sich das Streben nach Größe und Schönheit vereint, leitet Shakespeare auch bei der Umarbeitung des Stils, der Diktion. Und hier ist er vielleicht am radikalsten vorgegangen. Der Dramatiker ist hier stärker als der Schauspieler: wenn er eine Rolle innerlich durchleben soll, muß er sie in seinen eigenen Worten und seinen eigenen Versen wiedergeben. Wir müssen hier daran denken, daß Shakespeare eben nicht mehr der junge dichtende Schauspieler war, sondern der reife dramatische Dichter der Chamberlains-Truppe. Er spricht nicht mehr in Phrasen von Marlowe und Kyd wie in «Titus Andronicus» oder «Heinrich VI.».

Deshalb finden wir die auffallende Erscheinung, daß Shakespeare in der Historie von «K. Johann», wo er dem alten Stück am treuesten folgt, nur sehr selten einmal wörtlich mit seiner Vorlage übereinstimmt.

Er streicht unbarmherzig all den Schwulst der Marlowe-Schule heraus, die sich nicht genug tun konnte in gelehrten Vergleichen mit Vorstellungen aus der antiken Mythologie — im «Leir» auch aus der Bibel — oder in sich selbst überstürzenden Hyperbeln, und setzt

dafür logisch klare, psychologisch wahre Worte ein, in denen sich scharf geschaute Bilder in bunter Folge ablösen. Die konventionellen Gemeinplätze der Theatersprache ersetzt er überall durch selbstempfundene, selbstdurchdachte Worte. Nur selten läßt er sich durch seine überquellende Phantasie zu falschen Übertreibungen hinreißen, wie etwa wenn der Bastard von dem aufgeregten politisierenden Schneider erzählt, der in der Eile seine Pantoffel an die verkehrten Füße gesteckt habe — was wohl leicht zu fühlen, aber von einem anderen nicht leicht zu sehen ist.

In den pathetischen Teilen von «Shrew» hatte Skakespeare vor allem den gelehrten Bombast des Marlowe-Schülers wegzustreichen. Wenn etwa Aurelius (Lucentio), zuerst Kate und ihre Schwestern erblickend, ausruft:

> But staie, what dames are these so bright of hew
> Whose eyes are brigther than the lampes of heaven?
> Fairer then rocks of pearle and pretious stone,
> More lovely far then is the morning sunne,
> When first she opes her oriental gates?

Solchen Schwulst strich er ohne weiteres weg. Aber auch der Stil des T. R. of K. John, der im ganzen viel nüchterner ist, verstieg sich nicht selten zu derartigen Hyperbeln.

Als das Gift in ihm wütet, ruft Johann im T. R. aus:

> Philip, some drinke, oh for the frozen Alpes,
> To tumble on and coole this inward heate,
> That rageth as the fornace seven-fold hote
> To burne the holy three[1]) in Babylon.
> Power after power forsake their proper place[2]),
> Onely the heart impugnes with faint resist.

Dafür hat Shakespeare das folgende realistische Bild eingesetzt, das trotz aller Wahrheit noch viel reicher ist als die Vorlage, dessen Hyperbeln aber natürlich wirken, weil sie den Empfindungen und Vorstellungen des Redenden angepaßt sind. Dabei wird der Sinn nicht verändert.

> Poison'd — ill fare; dead, forsook, cast off:
> And none of you will bid the winter come,
> To thrust his icy fingers in my maw;
> Nor let my kingdom's rivers take their course
> Through my burn'd bosom; nor entreat the north
> To make his bleak winds kiss my parched lips
> And comfort me with cold.

[1]) «tree» Steevens und Collier-Hazlitt.
[2]) «power» St. und C.-H.

Auch wo er kürzt, führt Shakespeare eine bessere psychologische Motivierung ein, wie etwa bei dem Monolog des Prinzen Arthur, als er von der Mauer springt, der den Anfang des II. Teiles des T. R. bildet. Die 27 Zeilen hat Shakespeare auf 10 zusammengezogen, aber statt der etwas nüchternen Argumente für und wider den Todessprung erfahren wir bei Shakespeare, daß Arthur als Schiffsjunge verkleidet ist, er bittet die Erde Mitleid mit ihm zu haben und klagt den steinigen Boden, an dem er zerschellt, an, daß der grausame Geist seines Oheims in ihm lebe. Wir haben also, obwohl der Umfang auf ein Drittel reduziert ist, mehr Tatsächliches, mehr Seelenmalerei und mehr Poesie als in der Vorlage.

Überhaupt ist es in «John» weniger der Schwulst als die Nüchternheit der Verse, die Shakespeare's Änderungen veranlassen. Das ist auch im «Lear», besonders aber gegenüber der jedes höheren Schwungs baren Prosa der F. V. in der Lancaster-Trilogie der Fall.

Dadurch unterscheiden sich auch wieder die echten von den unechten Teilen im «Timon», daß die pathetischen Stellen Verse statt Prosa aufweisen, daß reichere Bilder und reichere Gedanken in ihnen vorwalten. Das letztere ist auch deutlich gegenüber den ungeschickten Versen in den fremden Teilen des «Pericles». Individuell geschaute Bilder gegenüber konventionellem Theaterstil hat aber ebenso V. Oesterberg bei seiner jüngsten Untersuchung der Hamlet-Texte als Unterschied der Quarto konstatiert. Bei der Erneuerung von Kyd's «Hamlet» durch Shakespeare handelte es sich ja wohl ähnlich wie im «K. John» hauptsächlich um eine stilistische Überarbeitung, neben der, wie wir gesehen haben, Shakespeare stets zunächst interessierenden Ausgestaltung des Hauptcharakters. Wenn Shakespeare in der Quarto 1604 noch eine große Zahl von Phrasen, die dem dramatischen Stil von 1590 angehören, ausgemerzt und durch selbstempfundenen Ausdruck ersetzt hat, so scheint es sich doch mehr nur um eine Nachlese zu handeln. Allzuviel von Kyd's Wortlaut wird man schon in der ersten Fassung der Überarbeitung nicht mehr erwarten dürfen. Auch wenn die stehengebliebenen Ausdrücke, die dann in Q_2 verbessert wurden, nicht eigentlich speziell für Kyd charakteristisch sind, sondern nur im allgemeinen für dessen Zeit, wird man daraus nicht mit Oesterberg schließen müssen, daß hier statt einer Arbeit von Kyd eine Jugendarbeit von Shakespeare selbst vorliege. Denn gerade bei der Bearbeitung fremder Dramen befolgt er doch diese Methode.

Hier mag noch ein Wort über «Errors» am Platze sein, das wir

vorhin von unserer Betrachtung ausgeschlossen haben. Aus Plautus hat Shakespeare einzelne komische Situationen im Gedächtnis: aber ohne wie sonst sich an die Reihenfolge zu halten, stellt er sie um und verfährt überhaupt mit dem Stoff viel freier als bei den theatralischen Quellen. Es ist ja überhaupt bezeichnend für die Jugendstücke, daß er im Stoff originell ist, im Stil desto abhängiger.

Für «Timon» ergibt sich aus den vorausgehenden Untersuchungen, daß die von Delius im Gegensatz zur englischen Kritik aufgestellte Ansicht (für die ich an anderer Stelle aus dem Verhältnis zu Lucian eine Stütze herzuleiten suchte)[1]), wonach nämlich Shakespeare nicht der erste, sondern der zweite Autor des Stückes ist, der es nur teilweise überarbeitet hat, durchaus die Wahrscheinlichkeit für sich hat. Und entsprechendes gilt für den ja ebenfalls von Delius gründlich untersuchten «Pericles».

Zum Schluß möchte ich noch auf ein in jüngster Zeit diskutiertes Problem kurz hinweisen: Shakespeare's Beitrag zu der Historie von «Sir Thomas More». Das Stück ist uns im Original-Manuskript überliefert, in das fünf verschiedene Hände Zusätze und Verbesserungen eingetragen haben. In einem dieser Zusätze, der Aufruhrszene (2, 4), die gewiß deutliche Anklänge an die Aufruhrszene in «Heinrich VI.» aufweist, hat man Shakespeare's Stil erkennen wollen: ja nach dem Gutachten des bedeutendsten englischen Paläographen, Sir Edward Maunde Thompson, soll er von Shakespeare's eigener Hand geschrieben sein. In einem Aufsatz im «Journal of English and Germanic Philology» (1919) sucht E. H. C. Oliphant nachzuweisen, daß das Stück nicht, wie Thompson glaubte, 1592, sondern etwa 1598—1599 entstanden sei. Damals sei Shakespeare von seiner Truppe beauftragt worden, das ursprünglich für Henslowe's Theater verfaßte Drama zu revidieren. Dieses Datum würde auch nach unseren Untersuchungen besser passen: 1592 hat sich Shakespeare noch nicht mit der Umarbeitung fremder Schauspiele befaßt. Allerdings hebt auch Oliphant hervor, daß der Stil mehr den früheren Historien Shakespeare's entspräche als den späteren. Und daß er hier nicht einen Hauptcharakter zur Überarbeitung herausgriff, sondern nur eine packende Szene, stimmt nicht ganz zu seinen sonstigen Gewohnheiten. Somit mag ein Zweifel an Shakespeare's Autorschaft doch noch erlaubt sein.

---

[1]) Einleitung zu Timon. Shakespeare-Übersetzung der Goldenen Klassiker-Bibliothek.

Fassen wir noch einmal ganz knapp die Ergebnisse unserer Untersuchung zusammen. Shakespeare, der sich mit 23 Jahren als Schauspieler, mit 26 als Dramatiker betätigt, beginnt erst als Dreißigjähriger fremde Stücke umzuarbeiten. Er wählt dazu theatralisch wirksame, poetisch veraltete Zugstücke, darunter nur einmal, durch äußere Umstände veranlaßt, ein Werk eines berühmten Autors, den «Hamlet». Bei der Umarbeitung behält er die Szenenfolge der alten Stücke womöglich bei, ebenso übernimmt er effektvolle Situationsszenen. Er streicht alles überflüssige, namentlich Nebenszenen, weg. Den Hauptcharakter nimmt er zunächst in Angriff und arbeitet ihn feiner durch: bei Nebenfiguren gestattet er sich vielfach Änderungen, baut sie auch wohl zu Hauptfiguren aus. Er streicht den ganzen veralteten pathetischen Stil der Marlowe-Schüler, sowohl den konventionellen Schwulst als die Plattheit, und setzt dafür originelle, selbstdurchdachte Poesie ein, die der Empfindung und Vorstellung des Sprechenden angepaßt ist.

Shakespeare als Romanfigur.

(Mit etlichen Ergänzungen zu dem Thema: Shakespeare als Dramatis Persona: vgl. den Aufsatz Albert Ludwig's im Shakespeare-Jahrbuch 54; 1918.)

Von

Paul Alfred Merbach.

Wesen und Werden eines Dichters kommt den Forderungen und Möglichkeiten eines epischen Kunstwerkes wesentlich besser und weiter entgegen, als dies beim Drama der Fall sein kann. Wie aus einer bestimmten Umwelt der Dichter im Ringen mit seiner Umgebung, seinen Idealen und Gestalten zur Entfaltung aller in ihm liegenden Möglichkeiten gelangt, wird sich im Roman oder in der Novelle unter Berücksichtigung mancher wichtiger Einzelheiten der Entwicklung immer anschaulicher darstellen lassen als im Drama, wo es doch stets auf das Zusammenballen und Zusammenstraffen der treibenden Kräfte und Gegensätze ankommt.

Um Shakespeare's Werk und Wirkung schwingt Leben und Treiben Alt-Englands, und es hat im 19. Jahrhundert nicht an Absichten gefehlt. die Buntheit dieses Zeitalters der jungfräulichen Königin um solchen Mittelpunkt zu gestalten. Der erste Versuch — so viel ich sehe[1]) — ist der Roman «Shakespeare and his

[1]) Schon 1821 kommt in Walter Scott's «Kenilworth» Shakespeare als eine dürftige, unbedeutende Episodenfigur vor .... ganz im Vorübergehen richtet ein Adliger an ihn, der nicht zu Worte kommen kann, folgende gnädige Ansprache (nach der Übersetzung von Tschischwitz, 1908, S. 243): «Ha, William Shakespeare, Du wilder Willi! Hast ja meinem Neffen Philipp Sidney einen Liebestrank gegeben, er kann nicht schlafen, ohne dein Gedicht Venus und Adonis unter dem Kopfkissen zu haben. Wir wollen dich hängen lassen, als den größten Zauberer in Europa .... höre, Du Erzschelm, ich habe deine Sache wegen des Patentes eurer Truppe nicht vergessen.»

Friends» von Robert Folkestone Williams aus dem Jahre 1838, der im Jahre darauf von Willibald Alexis unter dem Titel «Shakespeare und seine Freunde oder das goldene Zeitalter Englands» — «nach dem Englischen» — übersetzt wurde. «Das englische Original will neben dem stofflichen Reichtum und dem Anspruch, den es macht und erfüllt, eines der umfassendsten, treuesten und anschaulichsten Charakterbilder der Zeit der Elisabeth und Shakespeare's zu sein, wenngleich in grobem Holz, doch von einer feinen geschickten Hand geschnitten, auch in der Darstellung den behaglich-schwerfälligen, halb Chroniken-, halb Romanstil jener Literaturepoche vergegenwärtigen.» Der Dichter ist in Glanz und gesellschaftlicher Würde geschildert. . . . «den Shakespeare, wie Tieck ihn uns aus seinem Genius erschuf, suche man hier nicht.» «Shakespeare im Verhältnis zu seinen Freunden, wie er den Edlen Mut zuspricht, die Schüchternen aufmuntert und die Übermütigen foppt, geschickte Kontraste, feine Charakteristiken: das wäre so ungefähr das Gerippe[1]». Auf lange Strecken des weitschweifigen und oft durchaus nicht kurzweiligen Werkes verschwindet Shakespeare . . . die Szenen des Hof- und Bürgerlebens sind dem Verfasser bei weitem besser geraten als die psychologische Entwicklung des Dichters, der nur nach seinen «humoristisch kerngesunden, echt englischen» Charakterzügen geschildert wird.

Fast gleichzeitig (1839) ließ Heinrich Koenig (1970—1869) seinen Roman «William's Dichten und Trachten» erscheinen[2]).

[1]) Vgl. den Aufsatz von W. Alexis: «Shakespeare als Romanheld» in den Blättern für literarische Unterhaltung 1839, Nr. 233/6.

[2]) Über Koenig vgl. die Dissertation von H. Halbeisen, Münster 1916; sein Shakespeare-Roman ward unter dem Titel «William Shakespeare» noch verschiedentlich aufgelegt: 2. Aufl. 1850 — «neu bearbeitet», d. h. die Hinrichtung des Grafen Essex ist weggefallen —, 3. Aufl. 1859, 4. Aufl. 1864, 5. Aufl. 1875; die bei Gödeke, Grundriß, Bd. 10, S. 309 erwähnte russische Übersetzung wird auch noch in der Posaune (Hannover), 1844, S. 108 zitiert.

Etliche kleinere novellistische, hierher gehörige Dinge seien nur summarisch genannt: E. G. v. Brunow: Shakespeare, eine Allegorie, in Der Sammler (Wien), 1828, S. 239; Emil Kleinschmidt: Shakespeare's Zauberleben, eine Phantasie, in Didaskalia (Frankfurt a. M.), 1835, Nr. 107/8; Shakespeare's Trinkgelage, Skizze, in Literarische Beilage der Schlesischen Blätter (Breslau), 1839, Nr. 46 (schildert seinen Aufbruch nach London); W. Seyffarth: Gretchen, die Schauspielerin; ein Bild aus der Geschichte des englischen Theaters, in Wiener Zeitschrift für Literatur, Mode usw., 1839, Nr. 1/5 (mit gelegentlicher Erwähnung Shakespeare's); Louis Schneider: Schauspieler-Novellen, Bd. 1, 1839, S. 1/42 «Shakespeare» (spielt 1596, bringt ein Urbild des Falstaff und

der dasselbe Thema, Shakespeare im Umgange mit seinen Freunden, behandelt, und dabei fast die gleichen geschichtlichen Gestalten und ähnliche fingierte Personen verwendet. Trotzdem kann es als sicher feststehen, daß Koenig von Folkestone-Alexis nichts gewußt hat und daß hier nur ein zufälliges Zusammentreffen vorliegt. Koenig will den Konflikt zwischen Dichten und Trachten im Leben des Dichters darstellen, den Zusammenstoß der rauhen Wirklichkeit mit den poetischen Illusionen; am und im Leben Shakespeare's zeigt Koenig die wohl selbst gemachte Erfahrung, wie der Dichter durch seine Illusionen im wirklichen Leben nicht zurecht kommt, während er aus diesen Enttäuschungen für sein Dichten den wahren Inhalt und Antrieb erhält. Mit der Jugendgeliebten Thekla, deren sittliche Schwäche er erkannt hat, wird die Täuschung begraben, um für immer der Dichtkunst Platz zu machen. Gemeinsamkeit der benutzten Quellen und Überlieferungen hat etliche Ähnlichkeiten und Gleichheiten des englischen und des deutschen Werkes zur Folge: Shakespeare's Verhältnis zu Southampton, dessen Beziehungen zu Lady Vernon, dem Edelfräulein der Königin Elisabeth, die Verwickelungen des Grafen Essex, des Dichters Beziehungen zu Burbage und anderen Schauspielern, sein Verkehr mit Bacon, der bei Koenig allerdings «zu einer nicht unbedeutenden dramatis persona» wird, gehören hierher. Auch ist der weibliche Hauptcharakter beider Romane «eine jener zweifelhaften Schönen, die . . . mit den durchgeführtesten Künsten weiblicher Intrigue die Männerwelt zu beherrschen und den einen, den sie wirklich lieben, so lange mit verbundenen Augen zu führen wissen, bis ihm erst mit der Katastrophe selbst die Augen aufgehen». Der Engländer läßt seine Joanna einen unerfahrenen Menschen am Gängelbande führen, im deutschen Roman geht Shakespeare ins Garn; sie zerbricht bei der Entdeckung ihres Leichtsinnes, der Dichter erkaltet nur . . . der englische Dichter hat seinen Shakespeare «vollständig geliefert», der deutsche bleibt, da er den ganzen geben will, weit hinter dem weltumfassenden Originale zurück . . . er bietet eben ein Abbild «eines jungen deutschen Dichters, der alle Selbstkämpfe durchgemacht hat, jetzt niedergeschlagen und vernichtet, jetzt zum Himmel

---

die Szene des Hamlet vor der Königin, ohne aber in der Schilderung des Dichters und seiner Umwelt das geringste zu bieten!); Shakespeare's Trinkprobe, im Unterhaltungsblatt für alle Stände, 1839, Nr. 11 (eine «kurze Novelle» ohne besondere Eigenart); ob J. A. Müller's Roman: William oder Geburt und Verdienst, 1838 (Bibliothek historischer Romane, Bd. 12), hierher gehört, vermag ich nicht zu sagen.

entrückt ist». Das Doppelwesen Rosalie-Thekla ist die Hauptperson der deutschen Dichtung, ihr Dichten und Trachten bewegt das Ganze . . . Koenig's Shakespeare erhebt sich nicht zu der Höhe, auf der «nach unserer Vorstellung ein solcher Heros glänzen muß».

Nach diesem Roman verfaßte Ernst Ritter, d. i. die Gattin August von Binzers — der durch das Lied: «Wir hatten gebauet ein stattliches Haus» fortlebt[1]) — einen Fünfakter «Die Gauklerin«, der im Wiener Burgtheater am 16. Oktober 1846 zum ersten Male gespielt ward und der den Inhalt der weitschweifigen Vorlage gut zusammenstrafft, dabei alle Schilderungen von Zeit und Umwelt beiseite läßt: da das Stück nicht gedruckt ist und von A. Ludwig a. a. O. nicht erwähnt wird, sei die Führung der Fabel hier mitgeteilt:

Ein junges Mädchen von großen Naturanlagen gerät durch Not und widrige Schicksale frühzeitig in die Hände eines Abenteurers, der sich ihrer Schönheit und ihres Witzes zur Unterstützung seiner trüben Pläne bedient. Sie muß bei ihm die Rolle eines arabischen Mädchens spielen, um, in Verbindung mit anderen Gaukeleien, die vornehmen Stände anzulocken, und dadurch ihrem Prinzipale, Lasko, Gelegenheit zur Vollführung seiner Spionagen an die Hand zu geben. Bei diesem äußerlichen wie auch moralischen Mummenschanze lernt Thekla, die Gauklerin, lügen und täuschen: die Verstellung, anfangs nur ein Gebet der Notwendigkeit, wird ihr allmählich ein Bedürfnis der Gewohnheit. Dennoch empfindet sie das Drückende, Unnatürliche ihrer Lage. Bei einem Versuche, dieser zu entgehen, findet sie ein Asyl im Hause der Lady Southampton, deren Teilnahme sie durch eine erdichtete Erzählung ihrer angeblichen Schicksale gewinnt. Die zufällige Entdeckung ihrer gewagten Lügen verstößt sie jedoch aus ihrem Zufluchtsorte, und selbst der junge Lord Southampton, dessen Interesse sie noch eine Zeitlang durch neue Fabeln ihres Lebenslaufes festhält, springt, da er eben heiratet, alsbald von ihr ab. Die Not beugt sie abermals in das Joch Lasko's und zwingt sie, ihre frühere gauklerische Rolle wieder aufzunehmen. Da macht sie ein Zufall mit dem jungen Shakespeare bekannt. Sie fühlt sich mächtig zu ihm hingezogen; ihr ganzes Wesen löst sich in Bewunderung, in Liebe für ihn auf. Doch auch er widersteht nicht dem Zauber der Anmut und des Genies, dessen Flammen aus ihrer Seele emporschlagen und ihn noch mehr zum Dichter zu machen versprechen, als er schon ist. Wie niemals vorher empfindet Thekla schmerzlich

[1]) Vgl. dazu Wurzbach, Biographisches Lexikon, Bd. 26, S. 192.

die Lüge, über deren verderbliche Bedeutung sie bisher mit dem schmerzlichen Selbsttroste hinwegzugehen pflegte, daß sie ja doch mit ihren Täuschungen nichts Böses gewollt noch angestiftet. Gegen Shakespeare, den sie liebt, der so arglos ihr vertraut, möchte sie wahr sein, aber die Wahrheit ist ihr so fremd geworden, daß sie mit ihr gar nicht mehr umzugehen weiß, und so wird denn auch ihm ein buntes Märchen entgegengehalten. Zum ersten Male fällt dies Thekla schwer; sie bejammert, jenem Manne gegenüber so verworfen zu sein, ohne doch eigentlich etwas Böses getan zu haben, und klagt in ihrem Widerspruche den Fluch der Vergangenheit, den Fluch der Eitelkeit an. Zum Unglück für sie kommt Southampton ihrem ganzen Treiben auf die Spur. Er, ein wahrer Verehrer und Freund Shakespeare's, hält es für seine Pflicht, den getäuschten Dichter aufzuklären. In dessen Dabeisein entlarvt er Thekla. Ein fürchterlicher Sturm erwacht in Shakespeare; als dieser ausgetobt, bleibt Verachtung, Abneigung gegen die vorher noch so heiß angebetete Lügnerin zurück. Umsonst wird Southampton, der sich während dieser gewaltsamen Krisis von Theklas wahrer Liebe zu Shakespeare überzeugt hat, ihr Fürsprecher, wie er vorher ihr Ankläger gewesen ist. Auch ihr reumütiges Flehen ruft Shakespeare nicht zurück, und verzweifelt gibt die Unglückliche sich zuletzt den Tod.

Eine Episode aus Shakespeare's Leben, seine Beziehungen zu Elisabeth von Southampton hat in einer längeren Novelle 1844 ein mir nicht weiter bekannt gewordener Dr. Rödiger behandelt[1]), die frisch erzählt, hier und da auch etliche Momente seiner dichterischen Entwicklung andeutend mit heranzieht. Die bekannten anekdotenhaften Züge aus dem Leben des Dichters sind dann im gleichen Jahre in etwas reicherer Anwendung von Clemence Robert in dem — französischen — Romane «William Shakespeare» in gefälliger Form verwertet worden, ohne daß dabei aber der Versuch gemacht wäre, dem Probleme des schaffenden Dichters irgendwie näher zu kommen; auch verzichtete der Verfasser auf eine besondere Sorgfalt in der Durchführung des kulturgeschichtlichen Details. Im weitausholenden «kulturgeschichtlich-biographischen» Romane hat dann der deutsch-katholische Prediger Heribert Rau (1813—1876) 1864 den Versuch gemacht, den schwierigen Stoff zu meistern. Rau hat diese Art der epischen Schilderung besonders gepflegt: Mozart, Beethoven, Humboldt, Jean Paul, Hölderlin, Th. Körner, K. M. v. Weber

[1]) Die Novelle erschien unter dem Titel William Shakespeare in Adolf Bäuerles Allgemeiner Theaterzeitung, 1844, Nr. 209/34.

wurden von ihm auf Grund guter Kenntnis der Quellen und Tatsachen und in bewegter Anschaulichkeit des Milieus in der Regel im ganzen Ausmaß ihres Lebens geschildert. In seinem «William Shakespeare» ist er mit besonderer Liebe der Jugendzeit des Dichters nachgegangen und hat dabei alles verwertet, was irgendwie an Erzählungen und Anekdoten überliefert ist; reich und farbig ist auch die Welt der Königin Elisabeth geschildert, und bei der Darstellung von Shakespeare's letzten Lebensjahren erhebt sich Heribert Rau zu wertvoller Eindringlichkeit und psychologischer Vertiefung des Stoffes. Am tiefsten in Shakespeares Werden und Wesen drang wohl A. E. Brachvogel (1824—1878), der 1856 mit seinem Trauerspiel vom Narziß einen der wenigen durchgreifenden Welterfolge der deutschen Dramatik des 19. Jahrhunderts errungen hatte, mit seinem Roman «Hamlet» (1876)[1]) ein . . . in einer Art Zueignung hat er sich über die Ziele seines dreibändigen Werkes ausgesprochen:

Wenn ich, ein später Sohn verworr'ner Zeit,
Den Meister wagte dichtend zu erklären,
So weiß ich doch, vom Reich der Ewigkeit
Kommt lächelnd mir sein königlich Gewähren!
Er ist so überreich an Majestät,
Daß sein Gewand den Bettler weiß zu schmücken,
Sein Geisteshauch, der mir in's Herz geweht,
Durch meinen Mund sogar weiß zu entzücken,
Daß er des Fluges Schwäche nicht verdammt,
Die niemals Ihm mich nach vermag zu tragen,
Mein bess'rer Teil ist doch von Ihm entflammt,
Bin ich auch sonst in's eigne Joch geschlagen!
Du, Shakespeare, wirst die Kühnheit liebend richten:
Im Mythus Deiner Dichtung Dich zu dichten!
Erniedrigt hab' ich Dich von ew'gen Höh'n,
Daß besser wir Dich Endlichen verständen,
In Deiner Tage hellem Streitgetön
Dein Lieben und Dein Leiden mitempfänden,
Daß deiner Riesenharfe heil'ger Klang
Durchwogt erschein' vom Strome Deiner Tage,
Ach, wie Dein Herz Dir ob des Freunds zersprang
Bei des Jahrhunderts großer Hamletfrage! –
Erscheinst Du menschlich so uns nah' und gleich,
Wie wenn von Dir uns nichts mehr dunkel bliebe,

[1]) Brachvogel's Einakter: In der Meermaid («Dramatische Skizze»), der am 25. April 1864 zur Shakespeare-Feier des Vereins Berliner Literaten Die Presse (vgl. Musikzeitung Echo, 1864, S. 143) gegeben ward, ist als Gelegenheitsdichtung anscheinend nicht gedruckt; vgl. dazu Fr. Mittelmann: Brachvogel und seine Dramen, 1910, S. 126/7.

Dein ist doch alle Majestät im Reich
Der Kunst, bewußter nur wird uns're Liebe,
Denn wir erschaun, — wenn ich nicht ganz mißlang —
Aus welchem Geist Dein ew'ger Staub sich schwang!

Graf Essex wird mit Hamlet indentifiziert . . . der Günstling der Elisabeth bekommt die Charakterzüge des Dänenprinzen . . . auf dieser Grundlage baut Brachvogel mit stärkster Einfühlung Shakespeare's Entwicklung auf, der die Beziehungen der Königin und des Edelmannes aus allernächster Nähe miterlebt und so die Anregung zu seinem reifsten Werke erhält. Der Brachvogel'sche Roman ist ohne Zweifel ein auch heute noch beachtenswertes Buch . . . die wertvoll-interessante Ausdeutung der größten Schöpfung des größten Dramatikers . . . die künstlerische Beherrschung der epischen Technik, eine geschickte Ökonomie des Stoffes, die alle kulturgeschichtliche Weitschweifigkeit zu vermeiden weiß und dabei doch volle Anschaulichkeit der Umwelt zu wahren versteht, erheben das Werk weit über die anderen hierher gehörigen Romane.

Um das Hamletproblem hat sich auch Rochus von Liliencron in einer größeren Novelle «Die siebente Todsünde» (d. i. Trägheit und Zögern) gemüht[1]), ohne aber bei seiner reichlich harmlosen Novellentechnik und der mannigfachen Wendung ad lectorem ein recht' Gebilde zustande bringen zu können. In matten, gedämpften Farben rollt sich der Gang der Ereignisse ab: zwischen den beiden Fassungen des Hamlet wird das Werden der Dichtung mit einer leisen Liebesepisode Shakespeares verquickt, und das Vorbild des Hamlet ist ein junger, englischer Adliger. Für ein Kulturbild ist der Rahmen zu eng; die Verkörperung des Dichters ist an sich nicht schlecht gelungen, zumal ja zweifellos seine psychologischen Anschauungen aus gewissen mittelalterlichen Meinungen über Menschen, Gott und Welt stammten . . . dazu gehört die Lehre von den sieben Todsünden, «die in ihren Ausprägungen als Lehre von den hauptsächlichen Typen einer tragischen Selbstzerstörung für den Tragiker besonders wichtig ward». Die Umarbeitung des Gedichtes wird aus Shakespeares Erlebnis mit einem Freund abgeleitet, der von der Trägheit ergriffen ist . . bei der ersten Aufführung des Stückes spielt der Dichter selbst die Titelrolle . . . das ganze ist die freundliche Schöpfung eines feinen Geistes, dem zum vollen Kunstwerk nur die formende Faust fehlte.

[1]) Erschien zuerst in Über Land und Meer, Bd. 38, 1877, Nr. 32/51; selbständiger Neudruck 1903.

Der «Original-Shakespeare-Roman» «Solus cum Sola oder William's Sturmjahre» von Carl Schultes (1891) will die Lücke ausfüllen, die in unserer Kenntnis vom Leben des Dichters von der Flucht aus Stratford bis zum Auftauchen in London (1585/9) klafft . . . . im Rebstöckle zu Cannstadt treffen Herzog Ludwig von Württemberg und englische Komödianten zusammen . . . als Wilhelm Flieginslicht oder Bill Flyintlight ist Shakespeare unter ihnen! Und des Glockengießers Veit Rumelin Tochter Kätherle «entbrennt in Liebe» zu dem Schauspieler . . . des herzoglichen Alchymisten Sehnsucht nach dem Stein der Weisen spielt da mit hinein und läßt sie ein Ophelia-Schicksal erleiden . . . jesuitische Umtriebe tun das ihre mit dazu . . . und auf der Fuldaer Hochschule lernt Bill die Hamletquelle kennen . . . das sind die Hauptbestandteile einer Familienblatt-Erzählung, in der auch nicht der leiseste Versuch gemacht ist, das Werden des dichterischen Genius zu erfassen oder gar zu enthüllen. Auch der letzte hierher gehörige Roman «Fahrten und Abenteuer des jungen Shakespeare» von Leon A. Daudet (1898) gibt nur eine Episode aus Shakespeare's Leben: Er fährt — es ist in der zweiten Hälfte des Jahres 1584 — mit dem Triton nach Rotterdam und beginnt von dort eine Wanderung durch Holland und Norddeutschland bis zu den nordischen Ländern . . . ihm begegnen dabei eine Reihe von Gestalten und Schicksalen, die er dann irgendwie dramatisch bearbeitet und behandelt, z. B. Lear auf der Heide, Falstaff in der Schenke, das Schauspiel im «Hamlet» . . . eine bunte Fülle von Geschehnissen zieht vorüber, und Shakespeare ist als ein frischer, eindrucksfähiger Mensch geschildert, der das Erleben sammelt und auf sich wirken läßt.

Ich schließe diese Übersicht mit der «Shakespeare-Novelle» von Paul Enderling[1]), die in kluger Verwendung der Mittel eines behutsamen Expressionismus nach dem Wesen des Dichters trachtet. Seine Macht über die Frauen klingt auf, die aus seiner Dichtung stammt, sein Ekel vor der Welt und allem, was Theater heißt, sein Spiel als Hamlet's Geist wird lebendig. So knapp Enderling's Darstellung der inneren und äußeren Vorgänge auch ist, so ist hier doch von dem All-Umfasser Shakespeare mehr zu spüren als in den weitschichtigen Romanen, die sich zum Ziele setzten, Zeit und Umwelt des Dichters in ihrem ganzen Ausmaße zu schildern.

[1]) Der Welt-Spiegel (Beilage zum Berliner Tageblatt) vom 19. November 1916.

Wenn auch durch die folgenden Angaben das von A. Ludwig a. a. O. gezeichnete Bild der Gestaltung und Schilderung Shakespeare's im deutschen Drama kaum verändert werden kann, so trägt die Erwähnung dieser Dinge doch zur Vervollständigung des Materiales bei[1]). S. Daxenberger's «dramatisches Fragment in einem

[1]) Einige der hierher gehörigen Stücke sind mir nicht erreichbar gewesen: die Szene Holtei's Erinnerungen an Shakespeare, die am 24. April 1823 in Breslau gespielt ward; das Festspiel von A. Dumas-Vater «Shakespeare et Dumas», das er 1846 zur Einweihung seines Schlosses Monte Christo schrieb und das nur Manuskript blieb (vgl. seine Memoiren, deutsch von Fr. Wandrer, 1913, Bd. 2, S. 254); das für das Theater in der Jossephstadt in Wien geschriebene Stück F. Megerle's William Shakespeare (zitiert im Zentralorgan für die deutschen Bühnen vom 18. September 1852); die 1861 in Parma gespielte Oper von Benvenuti (1832/1906) «Shakespeare» (zitiert Echo, 1862, S. 15); das Trauerspiel von J. B. v. Zahlhaas «Elisabeths Tod», worin nach einer Notiz im Neuen deutschen Theaterarchiv vom 5. April 1862 Shakespeare auftritt; Julius Große's Lustspiel «Shakespeare und Southampton» (erwähnt in seiner Selbstbiographie Ursache und Wirkungen, 1896, S. 128); Johannes Nordmann's (eigentl. Rumpelmayer) Drama «Meister William», 1880 (zitiert bei Biesendahl, Deutsches Theaterjahrbuch, 1892, S. 151; Brümmer, Bd. 5, S. 156); Peter Hille's Drama «Williams Abendröte» (zitiert im Literarischen Echo vom 15. Februar 1913); die beiden Dramen «Shakespeare» von Ippolito Tito d'Aste und Luigi Gualtieri (zitiert in Costetti: Il Teatro italiano nel 1800, S. 519) und die beiden Opern (zitiert bei John Towers, Dict.-Cat. of Operas, 1910) mit dem Titel «Shakespeare» von Giuseppe Lillo (1814/63) und H. C. A. G. Perpette (1846/1904).

Der sachlichen Vollständigkeit halber zitiere ich nach der Veröffentlichung der Library of Congress: Dramatic Compositions copyrighted in the United States, Washington, 1918, S. 2103/4, die Titel folgender hierher gehöriger Stücke, die in deutschen Bibliotheken nicht zu finden sind:

1. E. E. Greville: Shakespeare, new and original romantic commedy in 4 acts, 1912.

2. Shakespeare, operette bouffe en 3 actes, de Paul Gavault et P. L. Flers, musique de Gaston Serpette (1846/1904), 1909.

3. F. Harris: Shakespeare and his love, drama in 4 acts and an epilogue, 1904.

4. Mad actors or Shakespeare in the kitchen, a farce, by W. B. Cavanagh.

5. L. Davis: Shake-speare, England's Ulysses, the masque of love's labor's won or The enacted will, dramatized from the sonnets of 1609; 1905.

6. H. B. Osborne and L. B. Eyre: The Shakespeare play; rhytmic drama in 5 acts; 1911.

7. H. R. Browne: The Shakespeare wedding festival or The poet and queen; 1881.

8. M. M. Taylor: The Shakespeare wooing; 1892.

9. George Henry Trader: Shakespeares daughters, fantasy in 1 scene; 1910.

Aufzuge «Der Tod Shakespeares», entnommmen einem Drama Das hohe Haus zu Stratford» ist abgedruckt in Karl Spindler's «Zeitspiegel» von 1832 (Bd. 1, S. 245/60) . . . das Bruchstück spielt am 23. April 1616 zu Stratfort . . . Claudia, die Schwester Sir Richard Davenant's liest dem kranken Dichter aus dem Sturm vor; zu Shakespeare's Geburtstagsfeier kommen der Schauspieler Gondell, dem dann des Dichters Tochter Miranda verlobt wird, sowie Ben Jonson . . . Graf Southampton bringt vom König Jakob einen Brief voll Anerkennung, und unter Anordnungen seines Begräbnisses stirbt Shakespeare[1]). Dieselbe Betonung des anekdotischen Momentes weist ein einaktiges dramatisches Gedicht «Von Stratford nach London» von Theodor Kretzschmar auf, das der bedeutende Theoretiker des Dramas und Theaters Heinrich Theodor Rötscher in seinen Dramaturgischen Problemen (1865, Bd. 1, Heft 4, S. 1/16) veröffentlichte. Die Kleinigkeit, die nach ihres Herausgebers übertriebener Ansicht «recht eigentlich die Apotheose Shakaspeare's» sei, spielt 1586, verwertet die bekannte Wilderergeschichte sowie die Gegenüberstellung

10. J. R. Armstrong and J. D. Steell: Shakespeare up-to-date, an original burlesque; 1907.

11. C. Puerner: Shakespeare versus politics, a farce comedy in 4 acts, 1896.

12. Alice Crawford: The Shakespeare water-cure, a burlesque comedy in 3 acts, 1897.

13. W. Maddern: Shakespeare's heroines in club life, a 1 act play, 1902.

14. G. Noble: Bill and his book or Shakespeare's house party; 1905.

Ein Teil der hier genannten Stücke benutzt Shakespeare's Namen offensichtlich nur als Aushängeschild, ist aber deswegen nicht zu übergehen.

Auch die beiden mir bekannt gewordenen französischen Shakespeare-Dramen — bei der Durchforschung des mir erreichbaren Materiales war das die ganze mir mögliche Ausbeute — sind mir unter gegenwärtigen Umständen nicht zugänglich gewesen: die Comédie des Marquis de Verdier: Shakespeare, aus dem Jahre 1873, und die scènes en vers Shakespeare amoureux von A. Filon, aus dem Jahre 1911, die sicherlich auf bekannte Vorbilder und Stoffgestaltungen zurückgehen.

John Brinckmann's epische Dichtung «Die Tochter Shakespeare's» (1881) sei hier nur der Vollständigkeit erwähnt; sie entbehrt aller Züge, die geeignet wären, des Dichters Bild irgendwie zu formen.

[1]) Das «Familien-Gemählde in vier Akten» William von Adraan Grob in dessen Neuen dramatischen Bildern (St. Gallen, 1820) hat mit dem Shakespeare-Stoff nichts zu tun; es ist ein rührseliges Stück in Iffland'scher Manier, das in des Verfassers Gegenwart spielt. — Interessant ist die Angabe des Humoristen (Wien, 1850, Nr. 48): Was etliche Zeitungen von einem Stücke Shakespeare melden, an dem nach einer Anregung durch Gervinus Gutzkow schreiben soll, ist ein Märchen.

von Tagesgeschäften und Dichterberuf, Vaterliebe und Kunstbegeisterung, ohne tiefer in die Psychologie der Vorgänge und handelnden Menschen einzudringen. Ein «Festspiel und dramatisierte Anekdote zur dreihundertjährigen Feier des großen Dichters», die unter dem Titel «Shakespeare's Brautnacht» Otto Barz — der Verfasser ist Kaufmann in Stepenitz in Pommern — veröffentlicht hat, ist völlig wirr und sinnlos nach Form und Inhalt: . . in einer Dachkammer und im Parke des Sir Thomas Lucy geht die bescheiden-klägliche Handlung vor sich, die die wirtschaftlich notwendigen Gründe einer Heirat Shakespeare's behandelt. Das von A. Ludwig a. a. O. als verschollen verzeichnete Werk «Shakespeare in Deutschland am Tage seiner Jubelfeier; ein dramatischer Scherz und Ernst in einem Vorspiele und zwei Akten» (Würzburg, 1864) ist eine bittere Satire gegen Auswüchse und Mißstände des deutschen Theaterwesens; in einem Vorspiele in der Kirche zu Stratford tritt die Muse des Schauspieles mit dem Lorbeer an Shakespeares Grab: . . «das Denkervolk der Deutschen . . . dort ist deine Heimat . . . Deutschland verehrt Dich wie selbst England nicht»: eine erste Szene führt in das Büro des Theateragenten Schwärzer . . . Shakespeare beobachtet eine Weile dieses Treiben: «Ist hier die Feder, welche die Deutsche Schauspielerwelt in Bewegung setzt, oder kam ich auf einen Sklavenmarkt?» In gutem Gegensatz dazu steht dann eine Unterredung des Dichters mit einer jungen Schauspielerin, die eine echte Priesterin der Kunst sein will. Die zweite Szene führt auf die Bühne eines süddeutschen Theaters . . . eine Debatte Shakespeare's mit etlichen Choristen läßt allen Neid und alles Unwesen im Bühnenleben aufklingen . . . «mit Ausnahme des Karlsruher Theaters — unter der Leitung Eduard Devrient's — und des Hamburger Thaliatheaters herrscht solch' Unwesen überall.» Eine Reihe satirisch-kritischer Bemerkungen über andere deutsche Theater fallen bei dieser Gelegenheit . . z. B. Hülsen in Berlin sorgt nur für Opern und Ballett . . . man will jetzt einen Shakespeare-Verein gründen und einen Fonds sammeln, «der wahrscheinlich so parteiisch und zweckwidrig administriert würde wie der Schillerfonds» . . . «Der Aufschwung des Dramas verträgt sich nicht mit einer Invalidenanstalt» . . . Nix unruhigeres gibt es als einen kunstsinnigen König.» Shakespeare aber faßt seine Eindrücke und Beobachtungen in die bitteren Worte zusammen: Ich kehre schleunigst wieder nach England zurück, und so wahr, als ich Shakespeare heiße, dürft Ihr mit Eurer Kunst Euch begraben lassen! Als neueres Werk, das in der Zusammenstellung von A. Ludwig a. a. O. fehlt,

nenne ich noch das «Spiel in drei Akten» von Martin Wüsthoff (d. i. Wolfgang Herzfeld) «Die Fackelträgerin» (Uraufführung im Harzer Bergtheater am 25. Juni 1916). Die Titelheldin ist ein adeliges Fräulein, eine Weise, Maria Asham, das Mündel des Lordkanzlers William Cecil Burleigh . . . aus Begeisterung für Shakespeare übertritt sie — das entsprechende Stück spielt 1593 in London — das strenge Verbot der Königin Elisabeth, daß Frauen nicht Theater spielen dürfen, und wird deshalb aus England verbannt. Shakespeare ist als Schauspieler und Theaterleiter gut gezeichnet: jung, ehrgeizig, sanguinisch . . . er schreibt seine Stücke als sein eigener Autor auch um des Geldverdienens willen und er hat als Anfänger hart darunter zu leiden, daß ihn wegen der auf seiner Bühne begangenen Verletzung eines königlichen Verbotes eine Strafe von 5 Pfund trifft.

Von den Shakespeare-Dramen der außerdeutschen Literatur reihe ich etliche hier an, ohne dabei auch nur den geringsten Anspruch auf eine annähernde Vollständigkeit zu machen: das gänzliche Fehlen bibliographisch wirklich zuverlässiger Zusammenstellungen macht sich bei solchen Bemühungen immer doppelt fühlbar und läßt das beigebrachte Material immer mehr oder weniger eine Zufallserscheinung sein.

Kaspar Johannes Boye (1791/1853), ein Zeitgenosse und Geistesverwandter jenes Romantikers Adam Oehlenschläger, von dessen deutsch geschriebenen Correggio-Drama (1816) recht eigentlich die Gattung des Künstlerdramas sich herleitet, hat 1826 ein «Romantisk Skuespil» «William Shakespeare» veröffentlicht, zu dem der bekannte Friedrich Kuhlau (1786/1832) die Begleitmusik geschrieben hat. In Stratford spielt 1584 die einfache Handlung, die bekannte Elemente verwertet; der Dichter ist im Kampf mit sich über die die Wahl seines Berufes; Burbage, sein Freund, bietet alles auf, um seine Neigung zur Bühne zur Tat werden zu lassen; andererseits erschwert seine Braut ihm die Wahl, da er sie nur zum Weibe haben soll, wenn er das Weberhandwerk fortsetzen will . . . ihr Vater hat sie verflucht, wenn sie dem Geliebten folgt, sobald dieser wirklich Schauspieler wird. Dieses Schwanken Shakespeare's hat Boye ganz geschickt dargestellt. Gilbert Shakespeare überhäuft den Bruder mit Vorwürfen, daß er seine Zeit mit unnützen Träumereien ausfülle, und bringt ihn mit Vorwürfen und Mahnungen schließlich dahin, dem Weberhandwerk treu zu bleiben. Da bringt Burbage den Richard II., den ihm Shakespeare zur Durchsicht übergab.

in höchster Begeisterung über den prachtvollen Wurf zurück, ohne den Freund jedoch von seinem Vorsatze abzubringen. Shakespeare liefert sein Probestück als Webergeselle . . . man läßt es nur aus Rücksicht auf Vater und Schwiegervater gelten. Der dritte Akt des Stückes spielt im Garten des Sir Thomas, den Shakespeare sich durch ein Spottgedicht zum Feinde machte. Zufällig schießt der Dichter, ohne es eigentlich zu wollen, in diesem Parke einen Hirsch . . . der Edelmann, der längst sich an dem Dichter rächen wollte, läßt ihn als Wilddieb gefangen nehmen, doch Shakespeare entflieht . . . diese ganze Szene, die das bei diesem Stoffe oft wiederkehrende Motiv des Wilddiebstahles verwertet, ist Boye völlig mißlungen! Shakespeare's Angehörige begeben sich zu Sir Thomas, um für ihn zu bitten; die anfänglich zustimmende Zusage nimmt der Edelmann aber bald wieder zurück . . . im nächtlichen Park erwartet den fliehenden Dichter die Geliebte, und ein Chor von Elfen, unter der Führung Titania's und Oberon's, erteilen ihm die Dichterweihe . . . Shakespeare und Anna wandern zusammen in die Weite der Welt! In den lyrischen Teilen ist das Werk gut gelungen; die eigentliche dramatische Verknüpfung der Motive zerrinnt nur zu sehr in blutleerer Romantik; das Werden eines Dichters gegen manche Widerstände hat Boye glaubhaft anschaulich gemacht.

Das Drama «Shakespeare's Jugend» (Shakespeare's Early Days), von Charles A. Somerset, das am 29. Oktober 1829 zum ersten Male mit Charles Kemble in der Titelrolle im Covent-Garden-Theater in London gegeben wurde[1]), beginnt damit, daß sein Vater sich über den ungeratenen Sohn beklagt, der nicht nur das einträgliche Geschäft eines Wollhändlers zu lernen sich weigert, sondern nun auch anfange, die Nächte nicht nach Hause zu kommen. Die Mutter nimmt den Sohn in Schutz und stellte einige Vergleiche zwischen William und dem älteren — fügsameren — Bruder Gilbert an, die nicht gerade zu dessen Vorteile ausfallen. In der nächsten Szene sieht man William schlafend im Charlecote-Park. Oberon und Titania mit einem Gefolge von Elfen steigen hernieder und führen dem schlafenden Dichter etliche seiner künftigen Charaktere vor . . . in wolkenähnlichen Gestalten sieht man Falstaff, Richard, Prospero über die Szene gleiten . . . Musik ertönt . . . das Gesicht zerfließt . . . Shakespeare springt auf und ist gluterfüllt von seinem Traume. In diesen Verzückungen wird er von seinen Eltern unterbrochen, die ihn suchen;

[1]) Nach Allgemeiner Theaterzeitung, 1829, S. 580, 608 plante der Verfasser auch ein Stück «Shakespeare's letzte Tage».

bald wird er von den Wildhütern des Sir Thomas Lucy arretiert, weil er diesem Richter einen der schönsten Rehböcke erschossen habe: der junge Shakespeare, trotz seiner beredter Verteidigung, daß er nur um eine Familie vom Hungertode zu retten, Wilddieb geworden wäre, wird verurteilt. Er bewirkt seine Flucht, und, des Landlebens müde, geht er nach London, wo er so glücklich ist, den Lord Southampton aus einer Gefahr, in die ihn sein wildes Pferd brachte, zu erretten und damit die Gönnerschaft dieses Edelmannes zu gewinnen. In dessen Gesellschaft begegnet er etlichen berühmten Schauspielern seiner Zeit: sein Hamlet, den er nach London mitgebracht, wird einstudiert . . . er versucht, die Zensur für sein Werk zu bekommen. Teils eigenes Verdienst, teils Gönnerschaft verschaffen ihm die Gunst, der Königin Elisabeth vorgestellt zu werden, die eben durch die Nachricht von der Zerstörung der Armada in eine ungewöhnlich heitere Stimmung versetzt worden ist. Thomas Lucy will sich in London an dem entflohenen Wilddiebe retten, muß sich aber auf Geheiß der Königin mit ihm versöhnen. Das Stück endet mit einem Witzkampfe . . . die Königin fordert ihre Umgebung zu Impromptus auf, bei welchen, wie das nicht anders zu erwarten ist, der junge Shakespeare am besten wegkommt.

Das dänische und englische Stück berühren sich in wesentlichen Teilen der Fabel und der Charakteristik: die damals bekannten «Tatsachen» aus Shakespeare's Leben mußten Hinter- und Untergrund von Fabel und Handlung abgeben. Selbständig dagegen geht der Text der dreiaktigen Komischen Oper von Rosier und de Leuven (deutsch von Karl Gollmick) vor, den 1850 Ambroise Thomas vertonte und der den Titel «Der Sommernachtstraum» führt[1]). Der erste Akt spielt in der Londoner Taverne Syrene, der zweite im Parke zu Richmond und der dritte im königlichen Palais White-Hall, wiederum in London. Die Freundinnen Elisabeth und Olivia waren im Theater, um ein Stück von Shakespeare zu sehen . . . in der Kneipe findet zu des Dichters Ehren ein Fest statt, an dem er, Lebemann und Kavalier, teilnimmt und sich berauscht . . . Elisabeth rettet ihn aus der entstehenden Verwirrung mit Falstaff's Hilfe in den Park zu Richmond, dessen Oberaufseher Falstaff ist! In diesem Parke erwacht Shakespeare — — «Dein Genius ruft», sagt Elisabeth zu ihm . . . doch in der Sommernacht steigert sich der Wirrwarr der Sinne und des Tuns . . . Shakespeare wird in ein

[1]) Am 29. Dezember 1853 wurde die Oper im Münchner Hoftheater gegeben.

Duell verwickelt, und erst bei Tageslicht im Audienzsaal der Königin Elisabeth lösen sich die Irrungen und Wirrungen, und der dankbare Shakespeare versichert dem treu-plumpen Falstaff: «In meinen Werken sollst Du ewig leben!» Musikalisch ist die Oper im Stile der weitausladenden «Großen Oper» ausgeführt; auf eine Charakteristik der Figuren aus ihrem Wesen heraus haben die Dichter verzichtet, so daß dieser Operntext in solchen Zusammenhängen mehr die Rolle einer zufälligen Kuriosität spielt.

Etliche neuere Dinge mögen den Schluß machen. Der spanische Dramatiker Manuel Tameyo y Baus (1831/98) hat in dem dreiaktigen Drama «Yorick», das 1902 in einer metrischen Übertragung von Johannes Fastenrath erschien, einen idealen Shakespeare gezeichnet; das Stück spielt 1605 nur unter Mitgliedern von Shakespeare's Truppe; in die Eifersucht, die Yorick's und Alice's Ehe erfüllt, greift Shakespeare erst verkannt und dann vermittelnd ein, Schein und Sein gehen in einander über, wenn das aufgeführte Stück, das nicht von Shakespeare ist, sich mit der Wirklichkeit tatsächlicher Lebensverhältnisse deckt; der Dichter hat nur die Rolle des Causeurs und Vermittlers, ohne daß es zu einer Individualisierung kommt. Im Brüsseler Parktheater kam 1913 ein Stück «voller Begabung, Kraft und Farbigkeit» zur Aufführung, das hierher gehört: «La nuit de Shakespeare» von Horace van Offel. Hier wird ein gutes Abbild des lustigen Alt-Englands gegeben . . . Shakespeare rettet sich vor seinen Gläubigern und seiner Frau nach London . . . dort spielt Green Komödie, und der dicke Gevatter John lebt vom Pumpen und Kneipen. Eine Italienerin Titania hat sich diesem Treiben angeschlossen: Shakespeare brachte Green ein Manuskript «Romeo und Julia» . . . er wird samt seinem Werke zum Teufel geschickt und bricht nächtlicherweile mit John bei Titania ein, um deren Juwelen zu stehlen, denn er muß ja schließlich leben! Aber William hat nicht das Herz zum Spitzbuben und zwingt mit dem Degen den Kumpan, die Edelsteine wieder auf den Tisch zu legen . . . die Dame ist erstaunt, der Dichter beichtet und liest ihr nächtlicherweile aus «Romeo» vor. Eine Mischung von Neugier und Liebe wird in Titania lebendig, doch wird William schließlich von Soldaten als Einbrecher abgeführt. Im letzten Akt ermuntert sie den jungen Dichter — ganz große, unnahbare Dame — noch mehr solch rührende Stücke zu schreiben wie den Liebestod der Veroneser Kinder . . . ein wenig Traurigkeit und Klage ist in ihm, aber der Sturm der einen Nacht ließ ihn zum Manne reifen, der mit energischem Zukunftswillen in sein Leben tritt.

Ist hier ein beachtenswerter Ansatz für die Schilderung vom Werden einer menschlich-künstlerischen Entwicklung zu beobachten[1], so ist ein älteres englisches Stück, mit dem ich diese Reihe schließe, für die Erkenntnis Shakespeare's völlig ohne Bedeutung: Richard Garnett's „William Shakespeare, der Lehrer und Wilddieb", schildert den Dichter als Stratforder Schulmeister, der seinen Schülern alles andere beibringt, nur nicht das, was sie wissen sollen; mit seiner Frau lebt er in Unfrieden, dafür liebt er Lady Lucy. Sir Thomas Lucy ertappt ihn beim Wildern; zu der Verurteilung kommt Leicester mit dem Befehl der Königin, daß Shakespeare sofort nach London kommen soll . . . eine Hofdame las aus «der Widerspenstigen Zähmung» vor, und die Herrscherin wünscht den Verfasser kennen zu lernen. Längst bekannter Anekdotenkram ist hier wieder verwertet, ohne daß dem alten Stoffe, eine neue Seite abgewonnen wird.

Fehlt allen hier zusammengestellten epischen wie dramatischen Werken das bezwingende Meisterwerk, so sind sie in ihren typischen wie individuellen Zügen immer erneute Beispiele von dem ewig neuen Zauber, den Welt, Wesen und Werk Shakespeare's auf selbsttätig-schöpferische Menschen ausübt.

---

[1]) Erwähnt sei noch aus dem November 1921 das Stück «William Shakespeare» von Clemence Dane, das im Londoner Shaftesbury-Theater zur Uraufführung kam; sein Inhalt ist die romantische Geschichte, die man aus den Sonetten herauslesen kann; nach englischen Kritiken trennt sich hier der Dichter «in brutaler Art» von seiner Frau; auch wird er in Zusammenhang mit der Ermordung seines dichterischen Nebenbuhlers Marlowe gebracht. Einer tüchtigen Darstellung des in Frage kommenden Milieus steht nach denselben Quellen eine mangelhafte Erfassung des Shakespeare'schen Genies gegenüber.

Shakespeare's Anteil an „Henry VIII.".

Von

Karl Ege.

Wenn man die über die Verfasserfrage von «Henry VIII.» im Laufe der Zeit entstandene Literatur ins Auge faßt, so wird man gestehen, daß diese Frage noch weit entfernt ist von einer nur einigermaßen befriedigenden Lösung. Die bisher aufgestellten Hypothesen[1]) waren meist auf die Ergebnisse von metrischen Untersuchungen aufgebaut und widersprachen sich nicht selten, so daß viele Kritiker durch die sog. «Metrical Tests» nicht überzeugt werden konnten. Eine Klärung dieser Frage auf einem andern als dem bisher eigeschlagenen Wege erscheint daher durchaus gerechtfertigt.

Es ist der Zweck meiner Untersuchung, durch eine systematische Stilvergleichung mit echten Werken der beiden in Frage kommenden Dichter Shakespeare und Fletcher den Verfasser zu eruieren und je nach dem Ergebnis den Anteil Shakespeare's festzustellen. Der beschränkte Raum gestattet es mir nicht, die getroffene Auswahl der in Betracht gezogenen Stileigentümlichkeiten hier näher zu begründen und ihre Verwendung durch die beiden Dichter im einzelnen zu beleuchten; ich muß mich damit begnügen, sie ohne Besprechung anzuführen. Es wurden untersucht: 1. die Sprachbilder, 2. die Wortparallelen (sämtliche Figuren der Wiederholung mit Gleichklang), 3. die Alliteration, 4. die Antithese (und die zu ihr gehörigen Figuren) und 5. die rhetorische Frage. Als oberster Grundsatz bei der Fest-

[1]) Eine Übersicht über die beachtenswertesten Theorien bietet E. Dowden in Complete Works of W. Sh. (Introductory Studies of the Several Plays by E. Dowden), 9 vol. Oxford 1914 (World Edition). Dazu die nachgelassene Arbeit von H. Conrad, E. St. 52, der eine Shakespeare-Fletcher'sche Autorschaft nachzuweisen sucht durch die Feststellung von «eigenartigen Ausdrücken und dichterischen Wendungen», die sich auch sonst bei den beiden Dichtern nachweisen lassen.

stellung all dieser sprachlichen Kunstmittel muß gelten, nur die Elemente herauszuarbeiten, die als unmittelbarer Ausfluß der schöpferischen Gestaltungskraft der Dichterpersönlichkeit anzusprechen sind, die in hervorragendem Maße den Stempel der Subjektivität an sich tragen und die aufs innigste mit dem psychischen Gesamtinhalt ihres Autors verwachsen sind. Alles Konventionelle, das nicht dem innersten Wesen des Dichters entspringt, muß nach Möglichkeit ausscheiden.

Für den Vergleich konnten natürlich nur etwa gleichzeitige authentische Werke der beiden Dichter in Frage kommen. Für Shakespeare wurden herangezogen die drei Romanzen «Cymbeline», «Winter's Tale» und «Tempest»; für Fletcher «The Mad Lover», «Valentinian» und «Monsieur Thomas».

Bei der Untersuchung, die im wesentlichen einer ungedruckten Münsterer Dissertation von Arnold Schmidt über Beaumont und Fletcher folgt, bin ich szenenweise vorgegangen und habe dann die Ergebnisse der einzelnen Szenen und Akte bei den echten Stücken zusammengefaßt. Diese Ergebnisse bieten nun an und für sich überhaupt keine Vergleichsmöglichkeit, da die Zeilenzahl der Szenen und Akte in den einzelnen Stücken ganz verschieden groß ist. Es galt also, einen Modus zu finden, der eine einwandfreie Vergleichung ermöglicht und methodische Exaktheit gewährleistet. Um dies zu erreichen, habe ich jeweils die relative Dichtigkeit der einzelnen Figuren auf je 100 Zeilen ausgerechnet. Dadurch wurde ein von der Szenenlänge unabhängiger Maßstab gewonnen, den man ohne weiteres auf jede Szene eines beliebigen Schriftstellers übertragen kann. Voraussetzung ist allerdings, daß die Szenen nicht nach Druckzeilen, sondern nach Verszeilen gezählt werden. Die Tabelle auf S. 107 zeigt also in den vier Rubriken nach Szenen getrennt jeweils die Gesamtsumme: 1. der Bilder; 2. der Wortparallelen, die ich kurz Parallelen nenne; 3. der Alliteration; 4. der Antithesen. Unterhalb der Gesamtzahl findet sich jeweils der Koeffizient für 100 Zeilen; diese zweite Zeile einer jeden Rubrik ist es, die zum Vergleiche dient.

Die rhetorische Frage hat sich nicht als brauchbares Unterscheidungsmerkmal erwiesen, da sie bei beiden Dichtern sehr unregelmäßig auftritt: im ganzen erscheint sie bei Fletcher etwas häufiger als bei Shakespeare. Dagegen unterscheiden sich die beiden Dichter in der Verwendung der übrigen in den Rahmen der Untersuchung einbezogenen Stileigentümlichkeiten ganz gewaltig, wie folgende Übersicht über die durchschnittlichen Dichtigkeits-Koeffizienten der untersuchten echten Werke veranschaulicht.

Es haben auf 100 Zeilen

1. Shakespeare:

Cymbeline	10	Bilder,	9	Parallelen,	10	Alliterationen,	9	Antithesen.
Wint. Tale	10,5	„	9	„	10	„	8	„
Tempest	10	„	9	„	11	„	8	„

2. Fletcher:

Mad Lover	6	Bilder,	17	Parallelen,	21	Alliterationen,	3	Antithesen.
Valentinian	6	„	13	„	19	„	2	„
Mons. Thomas	6,5	„	14	„	18	„	2,5	„

Shakespeare's Werke überragen also die Fletcher's in der Anzahl der Sprachbilder ganz erheblich. Im Gegensatz zu Fletcher zeigt Shakespeare eine ziemlich gleichmäßige Art der Verwendung dieses Kunstmittels; wenigstens finden sich Abweichungen von dem Durchschnitt (10:100 Zeilen) nach unten verhältnismäßig selten und gewöhnlich nur in Prosaszenen. Bei Fletcher dagegen begegnen wir innerhalb der einzelnen Akte gelegentlich einem Schwanken von 10 bis 3 auf 100 Zeilen. Aber nicht nur in der Quantität der Sprachbilder steht Fletcher dem großen Dramatiker nach, sondern auch in der Qualität derselben. Gewiß ist auch Fletcher ein Meister im Vergleichen, und seine Phantasie treibt oft herrliche Blüten; daneben finden sich aber doch recht viele konventionelle Bilder, klassische Anspielungen, und seine Personifikationen sind in der Regel wenig vertieft und mehr traditionell. Er bevorzugt vor der kühnen, blitzartigen Metapher, die Shakespeare in so unnachahmlicher Weise in seine Dichtung hineinwebt, den äußerlich gekennzeichneten Vergleich, den A. Biese (Wie unterrichtet man Deutsch? Leipzig 1920) mit Recht als ein mehr äußerliches Kunstmittel, als abgeschwächte Metapher bezeichnet. Bei Shakespeare verhalten sich durchschnittlich die durch Vergleichspartikel vollzogenen Vergleiche zu den eigentlichen Metaphern wie 10:30; bei Fletcher wie 10:15.

Bietet nun die Häufigkeit der Sprachbilder trotz der Tatsache, daß Fletcher's Werke im Durchschnitt viel ärmer an Metaphern sind als die Shakespeare's, wegen der außerordentlichen Ungleichmäßigkeit Fletcher's in der Verwendung derselben für sich allein noch keine absolute Sicherheit bei der Entscheidung für oder wider Shakespeare, so begegnen wir weit günstigeren Verhältnissen bei der zweiten Rubrik, den Wortparallelen. Hier zeigt Fletcher innerhalb der einzelnen Akte mehr Beständigkeit. Die beiden Lustspiele übertreffen zwar das Trauerspiel um ein geringes, da sich naturgemäß in einem Lustspiel mehr Gelegenheit bietet für Wortspiel und Wortgeplänkel.

Den Durchschnitt Fletcher's bezeichnet hier der Koeffizient 15; ihm gegenüber weist Shakespeare nur 9 auf 100 Zeilen auf. Im allgemeinen verwendet Shakespeare solchen Redeschmuck in diesen Werken aus seiner reifsten Entwicklungsperiode nur maß- und wirkungsvoll: Wortspiele sind verhältnismäßig selten zu finden, auch die Mimesis und Stichomythie treten nur vereinzelt auf. Er bevorzugt jene Figuren des Gleichklanges, die eine Hervorhebung, eine Steigerung, eine besondere Wirkung hervorrufen: Epizeuxis, Anaphora, Epiphora, Anadiplosis und Polysyndeton sind die hauptsächlich bei ihm auftretenden Klangwiederholungen. Man gewinnt den Eindruck, daß die Wortparallelen Shakespeare's sehr mit Bedacht gebraucht sind: nur selten finden sich in diesen späteren Werken noch Spielereien.

Ganz anders bei Fletcher; gewiß verwendet auch er die genannten Figuren der Hervorhebung, daneben aber auch alle andern Arten der Wortwiederholung, die bei ihm nur allzuoft in Spielerei und Plauderei ausarten und nicht selten das Maß des Erträglichen erheblich überschreiten. Es ist erstaunlich, mit welchem Wohlbehagen er oft in diesem Lieblingsschmuck seiner Rede prunkt. Oft finden sich bei ihm nicht enden wollende Ketten von Wortparallelen, und zwar nicht nur in den Lustspielen, auch in den Tragödien finden sich deren genug, nicht selten bis zur Geschmacklosigkeit übertrieben. In dem verschiedenen Gebrauche der Parallelen (9 : 15) besitzen wir ohne Zweifel ein weit zuverlässigeres Unterscheidungsmerkmal für die beiden Dichter als in den Bildern. Noch mehr gilt dies vom gegensätzlichen Parallelismus, der Antithese. Hier zeigt sich zwischen den beiden Dichtern ein ganz eminenter Unterschied sowohl bezüglich der Anzahl der auftretenden Antithesen (8,5 gegenüber 2,5) als auch ganz besonders in der Beschaffenheit derselben. Bei Fletcher finden wir meist eine ganz formelhafte Gegenüberstellung von zwei gegensätzlichen Begriffen und eine häufige Wiederholung derselben. Von den 63 Antithesen in «Valentinian» bestehen nicht weniger als 12 in «live — die». Auch «peace — war»; «win — lose»; «joy — misery»; «love — hate» kehren immer wieder. Durchweg hat man das Gefühl, daß Fletcher die Antithese nicht geschätzt hat. Sie scheint seinem ganzen Wesen nicht zu liegen, das mehr das rein Musikalische des Gleichklangs bevorzugte. Ganz anders bei Shakespeare. Bei ihm erscheint diese stilistische Erscheinung zum feinen Kunstmittel ausgebaut. Man gewinnt den Eindruck, daß er geflissentlich das Formelhafte vermeidet, daß seine Antithese einen höheren Zweck zu erfüllen hat. Er verwendet alle Figuren, die die-

selbe psychische Grundstimmung zur Basis haben, nämlich durch die Gegenüberstellung von Kontrasten die Rede zu beleben: die eigentliche Antithese, das Paradoxon, das Oxymoron und die Ironie, die das Gegenteil von dem sagt, was man denkt; nur selten finden wir bei ihm die Spielerei der Antimetabole. Außerordentlich oft dient die Antithese bei Shakespeare zur Verdeutlichung eines Gedankens durch den Hinweis auf das Gegenteil; die Gegenüberstellung ist meist von großer Wirkung. Shakespeare liebt eine gar zu schroffe Gegenüberstellung nicht zu oft und bevorzugt aus der antithetischen Begriffsreihe häufig einen verwandten Ausdruck, wodurch seine Antithese bisweilen versteckt, mehr gefühlt als gehört, aber deshalb nicht weniger lebhaft erscheint. Der Stil gewinnt außerdem durch das Vermeiden des Formelhaften und Manierierten an Natürlichkeit. Bisweilen führt der Dichter die Antithese weiter aus und verbindet mehrere Gegensätze zu einem Ganzen. Trotz dieser gelegentlich unterstrichenen Art der Antithese bekommt man aber doch kaum einmal den Eindruck der Aufdringlichkeit. Man muß im Gegenteil die weise Sparsamkeit und vor allem die wohltuende Gleichmäßigkeit in der Verwendung dieses Kunstmittels durch Shakespeare bewundern, das durch die regelmäßige Wiederkehr nach bestimmten Abschnitten gleichsam rhythmisch wirkt. Das regelmäßige Auftreten der Antithese ist für Shakespeare's Stil ebenso charakteristisch wie für Fletcher's Stil die Häufigkeit der Parallelen und die Seltenheit der Antithesen. Die Antithese ist in der Tat so wenig Sprachgut Fletcher's, daß ich mich nur sehr schwer für dessen Autorschaft entscheiden könnte, wenn eine zweifelhafte Dichtung ganz oder teilweise in dieser Hinsicht weit über den für Fletcher errechneten Durchschnitts-Koeffizienten hinausginge, selbst wenn sie in den andern Stileigentümlichkeiten mit seinem Stile zu vergleichen wäre.

Es bleibt noch zu besprechen die Verwendung der Alliteration bei den beiden Dichtern. Bekannt ist die Stelle aus «Love's Labour's Lost», wo Shakespeare die Stabreimsucht in der Person des Schulmeisters Holofernes verspottet, der «den Buchstaben etwas begünstiget» (L. L. L. IV 2, 57); ferner aus Mids. N. D. V 1, 147, wo der Prologus des Quince gleichfalls eine bittere Parodie auf die damals beliebte Stabreimsucht enthält. Trotzdem ist es längst festgestellt, daß auch Shakespeare von diesem Redeschmuck ergiebigen Gebrauch gemacht hat, und wir finden bei ihm manchen Vers, dessen Wucht gerade durch den Stabreim veranlaßt ist. Besonders die Antithese und der Vergleich sind öfters mit dem Stabreim geschmückt.

Im allgemeinen verwendet Shakespeare diesen Redeschmuck nur an pathetischen Stellen. Er zeigt hier nicht dieselbe Regelmäßigkeit wie bei den Bildern, Parallelen und Antithesen. Zwar ist sein Durchschnitt auch hier 10 auf 100 Zeilen, aber öfter zeigt sich eine Tendenz nach unten, gelegentlich auch, namentlich in Liebesszenen, eine solche nach oben. Es ist die Alliteration ein Schmuck, den der große Dichter seiner Rede nur gelegentlich und nicht allzu auffällig anlegt. Wesentlich verschieden davon erscheint die Alliteration bei Fletcher. Dieser Dramatiker, der den gleichlaufenden Parallelismus so sehr liebt, hat auch eine außerordentliche Vorliebe für den verwandten Redeschmuck, die Alliteration; sie ist für ihn ein stark betontes Kunstmittel. Freilich verfällt er auch hier in denselben Fehler wie bei den Wortparallelen, in Spielereien und Überladung seiner Rede mit diesem Schmuck. Eine und dieselbe Alliteration umfaßt bei ihm oft mehrere Zeilen, was bei Shakespeare ganz undenkbar ist. Auch ein Prinzip, nach dem Fletcher seine Alliteration verwendet, läßt sich kaum feststellen. Wir begegnen ihr an hochpathetischen Stellen ebenso wie in Berichten, Schilderungen usw. meist recht häufig.

Wir finden also bei Fletcher eine große Vorliebe für die phonetischen oder musikalischen Kunstmittel, die er nicht selten bis zur Geschmacklosigkeit übertreibt, während wir bei Shakespeare in einem üppigeren und farbenprächtigeren Bilderschmuck eine reichere Phantasie und in seiner Art die Antithese zu gebrauchen einen sprühenderen Geist erkennen. Der Stil Fletcher's ist, mit dem Stil Shakespeare's verglichen, oft eigentümlich matt und temperamentlos und artet nicht selten in konventionelle Plauderei aus.

Wir haben somit die charakteristischen Merkmale und den gewaltigen Unterschied in dem Stile der beiden Dichter erkannt, und diese Erkenntnisse bieten uns eine sichere Handhabe bei der Einzeluntersuchung des fraglichen Stücks. Der Vergleichung legen wir den Durchschnitts-Koeffizienten aus allen untersuchten authentischen Werken Shakespeare's einerseits und Fletcher's andererseits zugrunde.

Es kommen danach auf 100 Zeilen

bei Shakespeare 10 Bilder, 9 Parallelen, 10 Alliterationen, 8,5 Antithesen.
bei Fletcher 6 „ 15 „ 19 „ 2,5 „

Die moderne Kritik ist sich fast ausnahmslos darin einig, daß Shakespeare bei der Abfassung «Heinrich's VIII.» zweifellos beteiligt war. Nur bezüglich des Mitarbeiters gehen die Ansichten auseinander. Samuel Johnson bemerkte, «that the genius of Shakespeare comes in and goes out with Katharine». Schlegel meinte, daß Ben Jonson einen

Anteil an dem Stücke habe. Tennyson behauptete, daß das Stück «largely» von Fletcher geschrieben sei, daneben aber unverkennbare Szenen von Shakespeare's Hand aufweise. Angeregt durch Tennyson, unterzog Spedding im Jahre 1850 «Henry VIII.» einer eingehenden metrischen Untersuchung und fand, daß sicher zwei Hände an dem Werke gearbeitet hätten. Einer von den Verfassern wäre zweifellos Shakespeare, als zweiten glaubte er Fletcher zu erkennen. Und zwar teilte er Shakespeare zu I 1 und 2; II 3, 4; III 2 (1—204) und V 1; alles übrige Fletcher. Unabhängig von ihm kam Hickson zu dem gleichen Ergebnis. Schon Spedding konnte sich jedoch bei manchen Teilen, deren metrische Merkmale auf Fletcher schließen ließen, nur sehr schwer für ihn entscheiden und hat Beaumont als möglichen Helfer herangezogen, eine Ansicht, die Fleay zu bestätigen sich bemühte. Craig hat demgegenüber Massinger als dritten Mitarbeiter bezeichnet. E. Dowden machte sich im großen und ganzen die Theorie von Spedding und Hickson zu eigen und schloß sich ihnen in der Zuteilung der einzelnen Szenen an; er hebt aber die Tatsache hervor, daß bedeutende Kritiker durch Spedding's Argumente nicht überzeugt worden sind. Zu diesen gehören namentlich Swinburne und Delius[1]), die beide im Anschluß an die Folio von 1623 die alleinige Autorschaft Shakespeare's verteidigen. In The New Sh. Soc. Transactions, 1885 hat R. Boyle den Nachweis zu erbringen gesucht, daß Fletcher und Massinger die beiden Verfasser des Stückes wären. Seine Theorie hat aber wenig Anklang gefunden (vgl. Sidney Lee, Life of Sh. 1898). Ward, der die Annahme einer gemeinschaftlichen Abfassung des Stückes durch Shakespeare und Fletcher «über jeden vernünftigen Zweifel erhaben» glaubt, warnt doch sehr zur Vorsicht, wenn er sagt: «The measure of this cooperation on the other hand, which is by no means to be determined by metrical tests only, is still sub judice; while the attempt to exclude Shakespeare from all share in the composition of this play can hardly as yet be said to have established its claim to a hearing» (Ward, History of English Dramatic Literature[2], II, S. 207). Bei einem Vergleich der von Boyle aufgestellten «Metrical Table on Henry VIII.» mit den Resultaten der metrischen Untersuchung von Spedding findet man, daß er erheblich mehr Szenen Fletcher absprechen möchte als Spedding und seine Anhänger. Obwohl ich Boyle scharf entgegentreten muß, wenn er nun alle diese Szenen

[1]) Delius, Fletcher's angebliche Beteiligung an Shakespeare's «King Henry VIII.»; Sh.-Jahrb. 14.

Massinger zuschreibt und Shakespeare gänzlich ausschaltet, stimme ich ihm doch gern zu, sofern er in diesen Teilen poetische Schönheiten erkennt, die er Fletcher nicht zutraut und die ich auf Grund meiner Untersuchung zumeist für Shakespeare in Anspruch nehmen muß.

Die Tabelle zeigt klar, daß zwei Dichter mit ganz verschiedenen poetischen Qualitäten am Werke waren. Der eine davon ist ohne Frage Shakespeare. Dagegen kann aus stilistischen Gründen Fletcher nicht als Mitverfasser in Frage kommen. Es ist zwar ein Dichter, der ihm im Gebrauche der Sprachbilder nahesteht und der mit ihm die Abneigung gegen die Antithese teilt, aber in Fletcher's Lieblings-Redeschmuck, dem Parallelismus und der Alliteration, sich ganz wesentlich von ihm unterscheidet. Er bleibt in den Parallelen sogar bedeutend hinter Shakespeare zurück, mit dem er andererseits in der Alliteration verglichen werden kann. Eine Nebeneinanderstellung ihrer Koeffizienten zeigt, daß die Verschiedenheit des Stils bei den drei Dichtern ganz eklatant ist.

Auf 100 Zeilen hat

Shakespeare	10	Bilder,	9	Parallelen,	10	Alliterationen,	8,5	Antithesen.
x	6,5	„	4	„	11	„	3	„
Fletcher	6	„	15	„	19	„	2,5	„

Eine Scheidung der Anteile Shakespeare's und seines Mitarbeiters ist demnach leicht möglich. Die Alliteration kann allerdings kaum zum Vergleich herangezogen werden, dagegen unterscheiden sich die beiden Dichter um so deutlicher durch den Gebrauch der Metaphern, der Wortparallelen und besonders der Antithesen.

Die erste Szene des ersten Aktes, die sich durch einen besonders reichen und frischen Bilderschmuck auszeichnet, und I 2 sind zweifellos Shakespeare's Werk. Beide Szenen weisen in stilistischer Hinsicht durchweg seine Merkmale auf. Tennyson hebt als «passages unmistakably by Shakespeare, notably the two first scenes in the first act» hervor, «which are sane and compact in thought, expression, and simile». Spedding, Hickson, Dowden und S. Lee vertreten dieselbe Ansicht. Den Rest des ersten Aktes muß ich Shakespeare absprechen: in beiden Szenen fallen die wenig frischen Metaphern und Vergleiche, in I 4 außerdem deren außerordentliche Seltenheit auf (s. unten S. 115). Die Sprache ist durchaus konventionell und im Redeschmuck bleibt sie in jeder Hinsicht weit hinter Shakespeare's Durchschnitt zurück, wie die Tabelle zeigt.

In den beiden ersten Szenen des zweiten Aktes kann ich gleichfalls Shakespeare's Hand nicht entdecken, so sonderbar es auch an-

Tabelle zu «Henry VIII.».

Akt	I.				II.				III.		IV.		V.					Sh.'s Anteil	X
Szene	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	1	2	1	2	3	4	5	zus.	zus.
Verszahl	226	214	67	108	169	144	107	241	184	460	117	173	178	35	182	94	77	2136	686
Bilder	40	21	6	6	10	11	13	22	17	49	7	18	16	2	16	13	10	235	42
auf 100	17	10	9	5	6	7	12	9	9	11	6	10	9	5	9	13	13	11	6,5
Parallelen	17	15	2	6	6	10	11	15	16	46	4	16	20	0	16	7	8	187	28
auf 100	7,5	7	3	5	3,5	7	10	6	8	10	3	9	11	0	9	7	10	9	4,5
Alliteration	22	21	19	14	17	15	12	28	26	60	8	16	17	2	21	Pros.	9	232	75
auf 100	10	10	27	13	10	10	11	11	14	13	7	9	9	6	11	—	11	11	11
Antithesen	19	17	2	3	6	4	11	20	16	37	3	15	16	1	17	7	7	182	19
auf 100	8	8	3	3	3,5	2,5	10	8	8	8	2,5	9	8	3	9	7	9	8,5	3
Verfasser	Sh.	Sh.	x	x	x	x	Sh.	Sh.	Sh.	Sh.	x	Sh.	Sh.	x	Sh.	Sh.	Sh.	Sh.	x

mutet, daß Shakespeare das tragische Ende Buckingham's, auf das wir schon in I 1 von ihm vorbereitet werden, nicht dramatisiert haben soll. Der Stil in II 1 spricht ganz und gar gegen Shakespeare's Autorschaft. Gerade diese Szene mit ihrem hochdramatischen Inhalte wäre von ihm hinsichtlich des Redeschmucks sicherlich nicht so stiefmütterlich behandelt worden. Die wenigen Sprachbilder entbehren durchaus der Frische und Kühnheit, die man bei Shakespeare an inhaltlich so ergreifenden Stellen gewohnt ist. Die ganz auffällige Seltenheit der Parallelen und die geringe Zahl der Antithesen machen eine Zuteilung der Szene für Shakespeare vollends unmöglich. Dasselbe gilt von II 2, wo allerdings die Anzahl der Parallelen höher ist; dies ist aber auch das einzige, was der Verfasser bei der ziemlich aufgeregten Szene zwischen Heinrich und den Lords an Temperament aufbringt. Sonst ist der ganze Stil ebenso undramatisch wie in den drei vorangehenden Szenen.

Die beiden letzten Szenen des zweiten Aktes tragen dagegen in stilistischer Hinsicht wieder deutlich den Stempel Shakespeare's. II 3 zeigt in der Tat, wie schon Spedding treffend bemerkt, eine Rückkehr von der Konvenienz zur Natur. Anna erscheint hier als echtes Weib charakterisiert, während wir sie in I 4 als eine konventionelle Hofdame ohne Charakter sehen. Besonders aber die Old Lady spricht uns mit ihrem treffenden Witz als unverkennbar Shakespearesche Figur an. Der Stil weist durchweg die Kriterien Shakespeare's auf, namentlich seine Art, antithetische Gedanken ausführlich, nicht formelhaft auszudrücken (vgl. unten S. 116). II 4 bringt die hochdramatische Gerichtsszene, die sowohl ihrem Inhalte und Aufbau wie auch ihrem Stile nach an die Gerichtsszene der Hermione in «Winter's Tale» erinnert. Sicher sind beide Szenen von derselben Hand geschrieben. Alle Kritiker mit Ausnahme der wenigen, die Shakespeare überhaupt ablehnen, teilen ihm diese Szene zu. Sie schließt mit dem Vorschlage des Kardinals Campejus, bei der Königin persönlich zu versuchen, sie dem Wunsche des Königs gefügig zu machen.

In III 1 finden wir Campejus und Wolsey in den Gemächern der Königin, eifrig bemüht, diesen Vorschlag auszuführen. Diese Szene ist also aufs engste mit der vorhergehenden verknüpft und es würde uns schon aus diesem Grunde widerstreben, einen anderen Verfasser für sie anzunehmen. Wir begegnen hier derselben Situation wie in «Measure for Measure» (IV 1), wo die verlassene Mariana ebenfalls sich in ihrer Trübsal ein Lied zur Laute vorsingen läßt (vgl. Delius, Sh.-Jahrb. 14, 195.). Entscheidend für die Zu-

teilung der Szene ist jedoch der Stil. Der außerordentlich dramatische Dialog zwischen der Königin und den Kardinälen, der mit so treffenden Metaphern und so lebhaften Antithesen geschmückt ist, weist durchweg die stilistische Eigenart Shakespeare's auf. III 2 ist eine von jenen Szenen, die den Kritikern, die ihrem Urteile das Ergebnis der metrischen Untersuchung zugrunde legen, am meisten Schwierigkeiten bereitet; danach sehen sie sich nämlich veranlaßt, für diese Szene zwei Verfasser anzunehmen, und zwar für den ersten Teil (1—204) Shakespeare, für den zweiten Fletcher. Es schließt sich nun, wie schon Delius hervorgehoben hat, der zweite Teil so organisch an den ersten an, daß sie nur mit großem Widerstreben eine so mechanische Trennung vorgenommen haben. Am deutlichsten zeigt sich die Verlegenheit, in die der geschworene Anhänger der metrischen Methode angesichts der Erhabenheit gerade des zweiten Teiles dieser Szene kommt, in dem eigenartigen und wenig plausiblen (und daher in der Neuausgabe auch weggelassenen) Versuch von Sidney Lee, diese Gegensätze zwischen Stil und Metrum zu erklären, wenn er in seiner Shakespeare-Biographie (deutsche Übers., Leipzig 1901, S. 242) sagt: «Wolsey's bekanntes Lebewohl ist die einzige Stelle in dem Stück, bei welcher der Kritiker tatsächlich in großer Verlegenheit ist, welchem Autor er sie zuschreiben soll. Sie ist im Stil Fletcher's und keineswegs in dem Shakespeare's geschrieben. Aber der Schreibweise Fletcher's wohnt hier eine Erhabenheit inne, die seinem Stil sonst nicht eigen ist. Daß Fletcher einmal ein solches Können an den Tag gelegt haben sollte und nie wieder, ist kaum glaublich. Wir werden daher zu der Folgerung gedrängt, daß dieser großartige Abschied Shakespeare's Werk ist, der darin von seiner Gewandtheit Zeugnis ablegte, indem er ihn im Stil Fletcher's, seines Genossen und geistigen Nachfolgers, schrieb, nur schlug er dessen Ton voller an.» Man fragt sich unwillkürlich, was Shakespeare veranlaßt haben konnte, Fletcher's Stil nachzuahmen, da er doch gefühlt haben mußte, daß sein eigener weit besser war. Es kann sich höchstens um eine vielleicht zufällige Annäherung des Metrums an Fletcher's Versbau handeln. Denn zwingt uns schon die Erhabenheit dieses Teils der Szene an sich, sie für Shakespeare in Anspruch zu nehmen, so tut dies vollends das Ergebnis einer genauen Stiluntersuchung. Dabei ergibt sich, daß er in stilistischer Hinsicht und an poetischen Schönheiten den ersten Teil sogar noch überragt. Wir finden zwar eine etwas über den Durchschnitt Shakespeare's gehende Anzahl von alliterierenden Versen, was sich jedoch

durch das Pathos der Abschiedsszene genügend erklärt; im übrigen wird Fletcher's Durchschnitt bei weitem nicht erreicht. Die Metaphern sind von einer Frische und Schönheit, wie wir sie eben nur bei Shakespeare finden, und die Antithesen, welche an der Stelle, wo sich die Pairs an dem von ihnen längst herbeigesehnten Sturz und Unglück des Kardinals weiden, mit beißender Ironie (eine bei Fletcher nur ganz selten auftretende Figur) abwechseln, erscheinen gerade in diesem zweiten Teil oft besonders beabsichtigt und länger ausgeführt, so daß eine Fletcher'sche Autorschaft nicht in Frage kommen kann. Anzunehmen, daß gar der Verfasser der von mir bisher Shakespeare abgesprochenen Szenen, ein Dichter, dessen Stil nach meiner Ansicht an poetischen Qualitäten auch demjenigen Fletcher's noch erheblich nachsteht, diese Szene geschrieben haben sollte, wäre geradezu absurd. Ich teile die ganze Szene, insbesondere den ergreifenden Abschied Wolsey's, von dem Delius sagt, daß er von jeher zu den glänzendsten Proben Shakespeare'scher Poesie gezählt habe und in die verschiedenen Blumenlesen aufgenommen worden sei, ohne Bedenken dem großen Dramatiker zu.

IV 1 ist sicher nicht von Shakespeare. Die Szene weicht in allen untersuchten Stileigentümlichkeiten ganz gewaltig von Shakespeare's Stil ab. Hinsichtlich der Situation erinnert diese Szene stark an II 1, wo wir die beiden Gentlemen im Zwiegespräch finden und von ihnen den Hergang der Verurteilung Buckingham's erfahren. Auch hier treten sie wieder auf und erfüllen dieselbe Aufgabe, nämlich den Zuhörer über geschehene Dinge zu orientieren. Sie erinnern an das traurige Ereignis, das zu ihrer ersten Begegnung Anlaß gab, und stellen dies dem frohen Jubel des heutigen Tages, der Krönungsfeier der Königin Anna, gegenüber. Zu dieser auffallenden Ähnlichkeit der Situation gesellt sich eine noch auffallendere Ähnlichkeit des Stils mit II 1, so daß wir vernünftigerweise denselben Verfasser annehmen, d. h. hier wie dort Shakespeare ablehnen müssen.

Bezüglich der Autorschaft des vierten Aktes sagt Spedding, daß er nicht so recht wisse, «wie er darüber denken solle», und ist überrascht von diesem Teile des Stückes «as bearing evidence of a more vigorous hand than Fletcher's, with less mannerism», namentlich in der Schilderung der Krönung und von Wolsey's Charakterbild; und doch stecke Shakespeare's Frische und Originalität nicht darin. Das letztere gilt sicherlich für IV 1, das erstere aber um so mehr für Szene IV 2, die Wolsey's Charakterisierung durch Griffith enthält.

Diese Szene, die mit unendlicher Zartheit und ergreifender Wirkung das Ende der Königin Katharina vor Augen führt und sie mit ihrem größten Gegner im Tode versöhnt, weist im Stil wie kaum eine andere Shakespeare's Eigenart auf, so daß es nicht wundernehmen kann, wenn Spedding nur mit innerem Widerstreben diese herrliche Szene Shakespeare abspricht, weil sie nun einmal etwas mehr elfsilbige Verse aufweist, als dies bei Shakespeare gewöhnlich der Fall ist. Ohne Frage klingen weibliche Versausgänge für ein musikalisches Ohr weicher und zarter als männliche; daß Shakespeare ein feines Gefühl für diese musikalische Wirkung hatte und sie bei seinem Schaffen auswertete, wird wohl niemand bezweifeln. Das edle Pathos und die unendliche Zartheit, die wie ein linder Hauch die ganze Szene durchweht, erklären in der Tat diese metrische Erscheinung zur Genüge.

Auch der ganze fünfte Akt muß auf Grund der stilistischen Kriterien Shakespeare zugesprochen werden, mit Ausnahme der kurzen Szene V 2, die eine Interpolation von Shakespeare's Mitarbeiter, der das Stück bühnenfertig machte, sein dürfte. Diese Szene zeigt den König empört über das gehässige Vorgehen der Pairs gegen seinen Schützling Cranmer. Solche erregte Szenen sind in den untersuchten echten Stücken Shakespeare's meist besonders reich an Antithesen und Parallelen; der Dichter paßt seinen Stil dem Inhalte an und belebt ihn durch nachdrückliche Wiederholungen und Gegenüberstellung von Gegensätzen. Der Stil in V 2 ist jedoch durchaus matt und farblos; wir finden nur eine Antithese und keine einzige Wortparallele, die dem Pathos des Königs Ausdruck verleihen könnte. Diese Tatsache weist deutlich auf Shakespeare's Mitarbeiter als Verfasser dieser Szene hin. Auch inhaltlich macht diese Annahme keine Schwierigkeiten, da ein Fehlen dieser Szene kaum als Lücke empfunden würde.

V 1 wird von allen Kritikern restlos Shakespeare zugeschrieben und ich habe dieses Urteil nur bestätigen können, wie aus der Tabelle hervorgeht. Dagegen sollen nach Spedding und seinen Anhängern alle anderen Szenen dieses Aktes nicht von Shakespeare, sondern von Fletcher verfaßt sein. Nun stehen aber nach Inhalt und Bau nirgendwo die einzelnen Szenen in so engem Zusammenhange wie gerade in diesem Akte. In V 1 berät der König mit Cranmer, von dessen Unschuld er überzeugt ist, die Abwehrmaßnahmen gegen das Komplott Gardiner's und verspricht ihm seinen königlichen Schutz. Dazu bildet die Szene V 3, die uns Cranmer vor seinen Richtern vorführt, die natürliche und notwendige Fort-

setzung. Die vierte und fünfte Szene bringen die Tauffeier der Prinzessin Elisabeth, auf die gleichfalls schon in V 1 hingewiesen wird. Cranmer fungiert als Pate, wie Heinrich in V 3 bestimmt, und erfährt so völlige Genugtuung für die angetane Schmach. Spräche demnach schon diese außerordentlich enge Verknüpfung der genannten Szenen stark gegen die Annahme verschiedener Autoren, so tut das nicht weniger entschieden der Stil derselben. Wir finden in bezug auf die untersuchten Stileigentümlichkeiten durchweg Shakespeare's Schreibart vor; in den beiden letzten Szenen spricht besonders die hohe Anzahl der Metaphern und Antithesen für ihn und gegen Fletcher. In der vorletzten Szene, die als einzige in dem ganzen Stücke zumeist in Prosa geschrieben ist, machen wir wieder die Beobachtung, daß sie hinsichtlich der Antithesen ein wenig hinter dem Durchschnitt Shakespeare's zurückbleibt[1]). Dagegen zeigt sie besonders viele Metaphern, die durch ihr beabsichtigtes Mißverhältnis zwischen Sache und Bild in ganz hervorragendem Maße Träger des Witzes sind. Der Humor treibt hier köstliche Blüten in dem Dialog des Pförtners und seines Gehilfen. Ich stimme Delius durchaus zu, wenn er sagt: «Namentlich die Schilderung der in der Abwehr des Pöbels bestandenen Konflikte und Nöte im Munde des Pförtnergehilfen bietet eine so wohlberechnete Verknüpfung verschiedener Teile zu einem Ganzen und springt dabei so handgreiflich in die Augen, daß wir hier den Humoristen Shakespeare zwar auf beschränktem Raume, aber in seiner vollen Stärke und Originalität wiederfinden. Wir zweifeln, daß sich in der ganzen Reihe der Fletcherschen Dramen eine Prosapartie finde, die sich an komischer Kraft dieser Szene auch nur entfernt zur Seite stellen ließe.» Es sei noch erwähnt, daß sich in dieser Szene (V, 4, 45) eine Spielerei mit dem Worte «line» findet, die in ähnlichem Sinne auch Temp. IV 1, 236 auftritt. Nichts berechtigt uns, diese Szene Shakespeare abzusprechen, wo so alles für ihn spricht.

V 1 bringt mit der bekannten Taufrede Cranmer's das Drama, das uns so eindringlich die Wahrheit von der Vergänglichkeit alles Irdischen vergegenwärtigt, zu einem versöhnenden Abschluß. Cranmer faßt bei seinen Segnungen zunächst das innere Leben der Elisabeth ins Auge und stellt diesem dann den äußeren Glanz ihrer glorreichen Regierung gegenüber. Diese inhaltliche Gegenüberstellung hat der

[1]) Die Untersuchung ergab für die Prosaszenen der echten Stücke den Koeffizienten 6—7 gegenüber einem Gesamtdurchschnitt von 8,5 auf 100 Zeilen.

Dichter durch einen mit treffenden Antithesen belebten Stil besonders wirksam gestaltet. Zu den Antithesen gesellt sich noch ein herrlicher und reicher Bilderschmuck, um die Szene mit ihrem schwungvollen Pathos, das der Situation durchaus angepaßt ist, zu einer Perle Shakespeare'scher Poesie zu machen.

Aus dieser Szene geht deutlich hervor, daß Shakespeare es auf die Verherrlichung der Elisabeth und König Jakob's abgesehen hatte, während Heinrich selbst eine ziemlich untergeordnete Rolle spielt. Daß wir es in «Henry VIII.» nicht mit einem Drama von straffer dramatischer Struktur und einheitlicher Handlung zu tun haben wie «Julius Caesar» oder «Hamlet», ist von verschiedenen Gelehrten (besonders Hertzberg) hervorgehoben worden. Es kam den Dichtern offenbar nur darauf an, die bühnenwirksamsten und zur Dramatisierung geeignetsten Personen und Ereignisse aus der Regierungszeit Heinrich's VIII. vorzuführen. Die vielfach geäußerte Annahme, daß dies in großer Eile geschehen mußte, um bei irgendeinem festlichen Anlaß das Stück noch aufführen zu können (vgl. Sh.-Jahrb. 54, S. XXXII), hat vieles für sich und würde nicht nur die Arbeitsteilung bei der Abfassung, sondern auch manche Unebenheiten in der Komposition und Charakterzeichnung erklären. Diese erklären sich jedoch großenteils auch aus den Quellen, denen die Dichter oft wörtlich gefolgt sind, wie Delius in der Einleitung zu diesem Stück in seiner Shakespeare-Ausgabe zeigt. Auf die «kritiklose» Hinnahme und die «undurchdachte, von inneren Widersprüchen strotzende Dramatisierung der vorliegenden Chroniken» in «Henry VIII.» hat Schücking (Charakterprobleme bei Shakespeare) besonders hingewiesen.

Es scheint, daß Shakespeare in diesem Stücke, wie es dem alternden und infolge reicher Lebenserfahrung zur Reflexion neigenden Dichter wohl liegen mochte, die erschütternde Wahrheit von der Unbeständigkeit irdischer Größe und Macht an ergreifenden Beispielen dramatisch vor Augen führen wollte. Die tragischen Schicksale eines Buckingham und Wolsey, insbesondere aber der unglücklichen königlichen Dulderin Katharina mußten den hervorragenden Kenner des menschlichen Lebens mit all seinem Leid besonders anziehen. Alle diese Gestalten sind vom Unglück schwer getroffen, aber sie alle geben im Unglück Beweise ihrer Seelengröße und vermögen es schließlich über sich, von aller Herrlichkeit ohne Groll und Bitterkeit Abschied zu nehmen. Ihnen hat der große Dichter ganz entschieden sein Hauptaugenmerk zugewandt. Erheblich weniger ist er berührt von dem Schicksal des Königs und der

Anne Bullen, die beide für ihn nur Bedeutung haben, sofern sie der glorreichen Elisabeth das Leben geben, deren Verherrlichung, wie schon erwähnt, der fünfte Akt dient. Seinem Mitarbeiter hat es Shakespeare dann überlassen, das Stück bühnenfertig zu machen, da er selbst sich wahrscheinlich vom Theater zurückgezogen hatte. Dieser fügte die Bankettszene bei Wolsey hinzu und schickte eine kurze vorbereitende Szene (I 3) voraus. Er führte die beiden Gentlemen in das Drama ein, die die Einzelheiten über Buckingham's Verurteilung berichten und zeigt den Verurteilten schließlich noch auf dem Wege zum Schafott (II 1). In II 2 führt er die über Wolsey empörten und gegen ihn verschworenen Höflinge vor und läßt sie auch mit ihrem mächtigen Gegner zusammentreffen. Schließlich treten die Gentlemen in IV 1 wieder auf, wieder in ihrer Rolle als Berichterstatter; wir erfahren von ihnen, daß die Königin Katharina von Heinrich geschieden und abgesetzt sei und Anne Bullen nun an ihrer Stelle zur Königin gekrönt würde. Der pompöse Krönungszug erscheint auf der Bühne, und einer von den beiden Gentlemen kündet die Namen und die Bedeutung der Großen des Zuges. Zu den zwei Gentlemen gesellt sich schließlich noch ein dritter, der noch weitere Neuigkeiten auskramt.

All diese Zutaten verraten nur eine sehr mäßige Charakterisierungskunst des betreffenden Dichters: er zeigt von seinen Personen meist nur die Außenseite und läßt uns recht selten einen Blick in ihr inneres Wesen tun. So wundert es uns nicht, daß er die äußeren Prunkszenen zur Bearbeitung auswählte (Bankettszene, Krönungszug) und dem Meister der Charakterisierungskunst, Shakespeare, die großen tragischen Gestalten zur Dramatisierung überließ. Der Stil der nicht Shakespeare'schen Partien ist durchweg konventionell, was auch in der Verwendung der traditionellen und verblaßten Metaphern zum Ausdruck kommt (vgl. die folgende Materialsammlung). Es handelt sich bei diesen Szenen um einen Dichter, der an dramatischer Kraft weit unter Shakespeare, ja sogar erheblich unter Fletcher steht, aus dessen Schule er jedoch hervorgegangen zu sein scheint. Daß der fragliche Dichter in enger Verbindung mit den King's Players und in freundschaftlicher Beziehung zu Shakespeare stand, ist wohl kaum zu bezweifeln. Vielleicht geht man nicht fehl, wenn man annimmt, daß er es war, der Shakespeare aus seiner Einsamkeit hervorgeholt und ihn zur Mitarbeit an dem Stücke, das in aller Eile für das Globus-Theater fertiggestellt werden mußte, bewogen hat. Prolog und Epilog, beide zweifellos das Werk von Shake-

speare's Mitarbeiter, weisen deutlich auf einen an der Gunst der Besucher des Globus-Theaters stark interessierten Verfasser hin. Ob er mit einem der wenigen uns bekannten Dramatiker, die in dieser Zeit für die King's Players schrieben (vgl. Maas, Englische Theatertruppen 1559—1642 S. 99) identifiziert werden kann, müßte noch untersucht werden.

Materialsammlung.

Anm. Die Sammlung enthält sämtliche in «Henry VIII.» auftretenden Sprachbilder und Antithesen; dagegen wurde aus begreiflichen Gründen von einer Vorführung der Wortparallelen und der Alliterationen abgesehen.

A. Bilder.

I, 1. 5 prisoner; 6 suns of glory; ib. lights; 15 pomp was single, but now married; 17 master; 19 like heathen gods; 22 like a mine; 23 as cherubins; 28 fool. and beggar; 33 suns; 41 life; 46 body; limbs; 52 Alleg. no man's pie is freed from his ambitious finger; 62 spider-like; 82 sicken'd; 84 broke their backs with laying manors on'm; 93 the garment of this peace; 94 budded out; 95 flaw'd; 109 Alleg. his sword has a sharp edge: it's long . . .; 113 rock; 120 butcher's cur; 124 disease; 128 bores me; 133 anger is like a full-hot horse; 140 furnace; 143 fire; 148 the sap of reason; 149 the fire of passion; 154 as clear as founts in July; 158 as shore of rock; 159 fox; ib. wolf; ib. like a glass; 172 as give a crutch to the dead; 176 a kind of puppy to the old dam. treason; 205 net; 208 Alleg. for that dye is on me which makes my whit'st part black; 220 limbs; 224 shadow.

I, 2. 2 i' the level of a full-charg'd confederacy; 21 flaw'd; 28 breaks the sides of loyalty; 36 to the teeth; 37 danger pers.; 50 the back is sacrifice to the load; 60 tongues spit their duties out, and cold hearts freeze allegiance in them; 64 slave; 74 chronicles; 75 brake; 79 as rav'nous fishes do a vessel follow that is new trimm'd; 87 take root; 94 stick; 96 tree (länger ausgeführtes Bild); 119 enroll'd 'mongst wonders; 122 hath into monstrous habits put the graces; 123 as black as if besmear'd in hell; 126 honour pers.; 129 most like a careful subject; 149 fed him . . . with words; 175 spoil; 194 play'd the part.

I, 3. 32 like honest men; 36 diseases; 41 fellow; 48 Alleg. your colt's tooth is not cast yet; 56 . . . as the land that feeds us; his dews fall every where; 58 black mouth.

I, 4. 9 clapp'd wings to me; 18 as a down-bed would afford it; 22 cold weather; 55 as great ambassadors from foreign princes; 59 heaven of beauty; 63 shower a welcome.

II, 1. 23 fed; 53 the mirror of all courtesy; 60 even as the axe falls; 76 build their evils on the graves; 75 like good angels; 76 divorce of steel; 85 black envy; 128 give your hearts; 130 like water; 165 hit the mark.

II, 2. 18 has crept too near his conscience; 21 like the eldest son of fortune; 27 dives into the king's soul, and there scatters dangers; 32 like a jewel; 34 vgl. with that excellence that angels love good men with; 36 stroke; 49 like

one lump; 54 breath; 75 the quiet of my wounded soul; 76 cure; 94 nurse of judgment.

II, 3. 1 pang; 11 hearts . . . melt; 15 as soul and body's severing; 22 perk'd up in a glist'ring grief; a golden sorrow; 26 spice of your hypocrisy; 32 cheveril conscience; 33 stretch; 39 load; 42 Alleg. your back cannot vouchsafe this burden; 78 a gem; 86 fresh-fish; 87 Alleg. have your mouth filled before you open it; 91 honour's train is longer than his foreskirt.

II, 4. 40 let the foul'st contempt shut door upon me; 71 sparks; 77 coal; 83 like yourself; 92 coal; 99 cure; 110 Alleg. gone slightly o'er low steps; 111 retainers; 112 domestics; 136 saint-like; ib. wife-like; 140 like her true nobility: 144 Alleg. for where I am robb'd and bound There must I be unloos'd; 157 like to village curs, bark when their fellows do; 161 sleeping; 180 the bosom of my conscience; 183 considerings pers.; 185 the smile of heaven; 188 . . . than the grave does to the dead; 198 the wild sea of my conscience; 203 sick; well; 206 Alleg. under my oppression I did reek; 222 the sharp thorny points of . . . reason.

III, 1. 5 billows pers.; 23 Alleg. all hoods make not monks; 54 taint; 59 like free and honest men; 101 cardinal virtues; cardinal sins; 110 burden; 117 sick; 123 a curse like this; 149 ship-wrack'd; 150 like the lily; 157 cure; sow; 161 kiss obedience; 163 as storms; 165 a soul as even as a calm; 170 as false coin.

III, 2. 22 the honey of his language; 28 vgl. he appears as I would wish mine enemy; 38 coasts and hedges; 40 physic; 53 digest; 55 wasps; 93 whet his anger; 97 candle; 104 crawl'd; 106 string; mastercord; 138 the inventory of . . . graces; 149 son of nature; 151 yoke; 168 shower'd; 180 winter; 185 my hand has open'd bounty; 186 my heart dropp'd love; 186 rain'd honour; 194 crack; 196 as thick as thought could make 'em; 198 as doth a rock against the chiding flood; 202 breast . . . open'd; 205 Vgl. so looks the chafed lion upon the daring huntsman that has gall'd him; 225 meridian of my glory; 227 like a bright exhalation in the evening; 240 coarse metal: envy; 256 thou scarlet sin; 281 a piece of scarlet; 283 like larks; 287 Alleg. all goodness is poison to his stomach; 290 Vgl. as you are truly noble, as you respect the common good; 296 worse than the sacring bell; 333 taint; 354 ff. the tender leaves of hope (ausgef. Bild von der Pflanze); 360 like . . . a boy; 361 in a sea of glory; 362 high-blown pride; 364 stream pers.; 371 more pangs and fears than wars or women have; 372 like Lucifer; 383 pillars; 384 load; ib. burden; 408 weight; 416 sun; 425 hearts of iron; 431 to play the woman; 437 depths and shoals of honour; 438 wrack; 446 in the right hand carry gentle peace.

IV, 1. 45 all the Indies; 54 Alleg. These are stars indeed; and sometimes falling ones; 62 stream; 72 as the shrouds make at sea in a stiff tempest; 77 like rams in the old time of war; 80 woven; 83 saint-like.

IV. 2. 2 like loaden branches; 6 the great child of honour; 21 storms of state; 36 tied; 43 ill; 45 live in brass; 46 write in water; 53 sour; 54 sweet as summer; 58 twins; 60 Ipswich pers.; 88 like the sun; 122 like a pardon after execution; 123 physic; 134 the dews of heaven fall thick . . . on her; 145 beauty of the soul; 172 yet like a queen.

V, 1. 13 walk as they say spirits do; 20 fruit; ib. stock; 31 hands; 37 load; 38 hand and tongue; 45 a pestilence; 52 rank weed; 70 burden; 107 house;

111 chaff and corn; 115 rooted; 140 precipice; 143 trap; 157 strangled; 171 as cherry is to cherry; 178 Alleg. while it is hot.

V, 2. 15 quench; 31 like a post with packets.

V, 3. 21 wild horses; 26 contagious sickness; 28 taint; 44 nourishment; 45 bite; 66 weight; 71 painted gloss; 96 like a traitor; 100 gripes; 104 stone; 113 Alleg. ye blew the fire that burns ye; 125 thin and bare; 126 play the spaniel; 139 like a lousy footboy; 144 as a groom.

V, 4. 15 as it is to make 'em sleep on May-day morning; 17 as well push against Paul's as; 24 mow; 44 twenty of the dog days now reign; 45 are under the line; 46 fire-drake; 48 discharge; 49 like a mortar-piece; 51 porringer; 52 kindling . . . a combustion; 53 meteor; 61 shower; 63 draw mine honour in, and let them win the work.

V, 5. 21 bring to ripeness; 24 Vgl. Saba; 29 nurse; 32 like a field of beaten corn; 41 phoenix; 45 cloud of darkness; 47 star-like; 50 like a vine; 54 like a mountain cedar; 62 lily.

B. Antithesen.

I, 1. 15 single — married; 18 to-day — to-morrow; 27 incomparable — beggar; 29 best — worst; 31 both — one; 59 ancestry — successors; 67 heaven — hell; 77 great — little; 119 lessen — big; 122a beggar's (book) — a noble's (blood); 130 reason — choler; 132/142 slow pace — swiftness; 137 honour — insolence; 145 augment — waste; 148 reason — passion; 158 Parad. holy fox, or wolf; 192 buy — sell; 209 whit'st — black; 294 shadow — clear sun.

I, 2. 9 kneel — arise; 12 ask (given) — take; 28 loyalty — rebellion; 46 would not know — must perforce be their acquaintance; 62 curses — prayers; 64 tractable obedience — incensed will; 83 worst — best; 85 still — motion; 88ff. Things done well . . . exempt themselves from fear — Things done without example . . . are to be fear'd; 116 well dispos'd — corrupt; 117 ugly — fair; 122 monstrous habits — graces; 128 too little — too much; 200 freedom — prison; 204 one hand — another; 211 if he may find mercy — if none; 213 day — night.

I, 3. 14 pagan — Christendom; 60 sparing — most liberal.

I, 4, 3 content — care; 45 Parad. talk us to silence; 10 little — much.

II, 1. 34 choler — patience; 50 hate — love; 58/61 traitor — faithful; 67 evils — guiltless (blood); 102 Lord High Constable — poor Edward; 168 open — private.

II, 2. 10 subject — king; 44 slavery — deliverance; 48 princes — pages; 53 curses — blessings.

II, 3. 8 to leave . . . bitter — sweet . . . to acquire; 16 soul — body; 19 to be lowly born and range with humble livers — to be perk'd up in a glist'ring grief and wear a golden sorrow; 24 I would not — I would; 33 Nay, good troth — yes, troth; 35 all the riches under heaven — a three pence; 46 for all, the world — for little England; 67 all — nothing; 72 hand-maid — his highness; 84 too early — too late; 91 train — foreskirt.

II, 4. 18 displeasure — good grace; 24 glad — sorry; 27 your friends — mine enemy; 30 your anger — my liking; 35/54 if — if not; 70 drops of tears — sparks of fire; 77 have blown — quench; 81 malicious foe — friend of truth; 94

wound — cure; 95 falsehood — truth; 104 simple — cunning; 107 meekness and humility — arrogancy . . . pride; 112 serve your will — you pronounce their office; 116 refuse — appeal to; 120 to accuse it — to be tried by it: 137 obeying — commanding; 144 bound — unloos'd; 160 ever — never: 188 life — dead; 202 sick — well.

III, 1. 7 sun — showers; 24 part of — all; 31 private (chamber) — open (dealing); 46 truth — wrong; 50 suspicion — faith; 54 taint — blesses; 55/60 to betray to sorrow — to deliver . . . comforts; 71 weak wit — men of gravity and learning; 81 infinite — little; 87 afflictions — comforts; 88 not here — far hence; 102 cardinal virtues — cardinal sins; 112 good — envy; 151 flourish — perish; 157 cure — hurt; 161 obedience — stubborn spirits.

III, 2. 1 If you will now unite — if you will omit; 11 neglected — regard; 85 the Duchess of Alençon — Anne Bullen, no!; 94 Parad. To be her mistress' mistress! the queen's queen; 114 starts — stops; 117 springs out — stops; 115/119 looks upon the ground — casts his eye against the moon; 132 above (the earth) — below (the moon); 141 spiritual — earthly; 145 holy offices — businesses . . . i' the state; 155 words — deeds; 172 mine own ends — the profit of the state; 182 honour — foulness; 194 all the world should crack their duty — my duty . . . stand unshaken; 224 I have touch'd the highest point of all my greatness — I haste now to my setting; 244 Ironie: Follow your envious courses, men of malice, you have Christian warrant for them, and . . . will find their fit rewards; 251 take — gave; 264 Parad. your great goodness, out of holy pity, absolv'd him with an axe; 269 malice — loyalty and truth; 270 noble jury — foul cause; 283 goodness — poison; 284 Parad. u. Ironie: that goodness of gleaning all the land's wealth in to one . . . by extortion; 301 foul — fairer and spotless; 316 king — servant; 337 little — great; 350 little — greatness; 352 to-day — to-morrow; 357 his greatness is a-ripening — he falls; 359 like little wanton boys — weary and old; 361 many summers in a sea of glory — left to the mercy of a rude stream; 390 fortitude of soul — weak-hearted; 404 in secrecy — in open; 414 a poor fall'n man — lord and master; 438 a way to rise — fall; 444 corruption — honesty; 466 hopes of court — hopes in heaven.

IV, 1. 6 sorrow — joy; 98 old — fresh; 101 the one — the other.

IV, 2. 29 his honours to the world — his blessed part to heaven; 36 Parad. simony was . . fair play; 38 ever — never; 41 then . . . mighty — now . . . nothing; 45 evil manners — virtues (good); 53 sour — sweet; 55 in getting — in bestowing; 59 one of which fell — the other . . . so rising; 66 Oxymoron: the blessedness of being little; 69 death — living; 73 hated living — in ashes honour; 84/89 wretchedness — happiness; 118 weakness — comfort; 121 too late — in time; 137 a little to love — lov'd him Heaven knows how dearly.

V, 1. 2 hours for necessities — for delights; 3 times to repair — to waste these times; 14 midnight — day; 20 fruit (liv'd) — stock (grubb'd up); 65 humbleness — highness; 74 alone — company; 97/110 right sorry — right glad; 104 charges — answer; 111 chaff — corn; 124 fail — triumph; 131 justice — malice; 140 take a precipice of danger — protect; 159 come back — not come back; 161 boldness — manners; 167 girl — boy.

V, 2 27 honesty — knavery.

V, 3. 10 we all are men — few are angels; 21 wild — gentle; 22 pace — spur; 28/41 uproars — public peace; 50 no man dare accuse you — many dare accuse you boldly; 62 meekness — ambition; 64 win — cast away; 99 take — give; 102 counterfeit — right; 122 commendations — offences; may it please — it does not please; 138 honest — lousy; 145 malice — integrity; 155 prince — subject; 163 the greatest monarch — a poor and humble subject; 174 Parad. joyful tears.

V. 4. 25 young — old; 26 he — she; ib. cuckold — cuckold-maker; 39 one — a thousand; 53 missed — hit; 60 I defied them — I was fain to draw mine honour in and let 'em win; 85 heels — heads.

V. 5. 17 flattery — truth; 31 lov'd — fear'd; 31 her own — her foe; 45 heaven — this cloud of darkness; 48 peace — terror; 58 many days — no day; 76 business — holiday.

Bücherschau.

I. Sammelreferat von Wolfgang Keller.

A. Ausgaben und Übersetzungen.

Die Cambridge University Press, die 1862—66 in der berühmten kritischen «Cambridge Edition» von Clark, Glover und Wright die für ein halbes Jahrhundert maßgebende Textausgabe von Shakespeare herausgebracht hatte, zeigt sich jetzt wieder als der führende Verlag für die Shakespeare-Publikationen und beginnt eine nach neuen Prinzipien bearbeitete Textausgabe in eleganten kleinen Bändchen erscheinen zu lassen, die geeignet ist, eine Revolution auf diesem Gebiet hervorzurufen. Diesmal haben sich ein Philologe, John Dover Wilson, und ein Dichter, Sir Arthur Quiller-Couch (seit kurzem Professor der englischen Literatur in Cambridge)[1]) zusammengetan zu dieser Aufgabe. Es ist immer interessant, einen Künstler über einen anderen zu hören — freilich liegt der Gewinn dabei nach meiner Erfahrung fast immer auf seiten des Kommentators. Ihn, nicht den zu erklärenden Dichter, lernen wir dabei genauer kennen. Swinburne's temperamentvolle Ausführungen über elisabethanische Dramatiker sind nicht um dieser, sondern um Swinburne's willen wertvoll. Dasselbe gilt von Tolstoi's oder Romain Rolland's Shakespeare-Schriften, und vielleicht auch von den Einleitungen Quiller-Couch's. Die künstlerisch produzierende Tätigkeit ist eben von der reproduzierenden des Literarhistorikers doch grundsätzlich verschieden; durch Intuition glaubt sich der Dichter über die mühsame Ausschöpfung der Urkunden hinwegsetzen zu können; es ist ihm auch unmöglich, sein Ich gänzlich auszuschalten, wie es der Historiker tun muß. So merkt man es auch den Q gezeichneten Kapiteln der Einleitung an, daß sie nicht von einem geschulten Literarhistoriker stammen, so hübsch sie sich auch lesen. Wertvoller für die Shakespeare-Forschung sind entschieden die von Dover Wilson verfaßten Kapitel. Er will einen neuen Shakespeare-Text herstellen auf Grund der von A. W. Pollard, Shakespeare Folios and Quartos, 1909, aufgestellten Prinzipien. Dieser unterscheidet neben der Folio, vielfach deren Vorlage bildend, 14 «gute Quartos»: Tit. And. 1594, R. II. 1597, R. III. 1597, L. L. L. 1598, 1 H. IV. 1598, Rom. 1599, Merch. 1600, Ado 1600, 2 H. IV. 1600, Mids. 1600, Ham. 1604, Lear 1608, Troil. 1609 und Oth. 1622 — und 5 «schlechte»: Rom. 1597, H. V. 1600, Wives 1602, Ham. 1603, Pericles 1608. Die «guten» gehen größtenteils auf Souff-

[1]) The Tempest. [The Works of Shakespeare, edited for the Syndics of the Cambridge University Press by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson.] Cambridge; University Press, 1921 [7 s. 6 d. net.]

leurbücher zurück, die vermutlich von Shakespeare's eigener Hand geschrieben, aber durch Regiebemerkungen, Striche, Korrekturen usw. entstellt waren. Solche Souffleurbücher bildeten auch vielfach die «true original copies», die Heming und Condell in Händen hatten. Da die Quartdrucke keine Akt- und Szeneneinteilung haben, schließt Wilson, daß auch Shakespeare selbst in seinem Manuskript keine kannte, und daß sie erst nachher von anderer Hand hinzugefügt wurde, wie sie dann in der Folio erschien. Deshalb ist auch in den neuen Shakespeare-Text keine Akteinteilung aufgenommen worden — ein Verfahren, das manchen Widerspruch finden wird. Ich hätte nur gewünscht, daß vorher die uns erhaltenen Dramenmanuskripte, vor allem Egerton 1994, daraufhin genau geprüft worden wären. Für «Richard II. Erster Teil» («Woodstock») stimmt es allerdings insoweit, als die Szeneneinteilung fast ganz fehlt, die Akte meistens von anderer Hand hinzugefügt worden sind. Daß man aus solcher Unregelmäßigkeit aber auf Überarbeitung eines fremden Stückes schließen dürfe, wobei der Überarbeiter vergessen habe, die Aktzahlen wegzustreichen, scheint mir doch ein bißchen voreilig. Endlich wird in dem neuen Shakespeare-Text auch die Interpunktion der Folio, deren Prinzip von Percy Simpson 1911 aufgedeckt worden ist, wieder eingeführt mit einigen Angleichungen an den modernen Gebrauch. Ist in all diesen Neuerungen ein konservatives Zurückgehen auf die älteste Form zu erkennen, so steht in eigentümlichem Kontrast dazu die Beigabe sehr reichlicher und sehr spezifizierter Bühnenweisungen, die mir durchaus nicht immer in Shakespeare's Sinne zu sein scheinen. Aber das Streben, auch in der Herstellung eines Shakespeare-Textes nicht die ausgefahrenen Geleise, sondern neue Wege aufzusuchen, ist rühmend anzuerkennen. Als erstes Bändchen ist nun der «Sturm» auf Grund dieser neuen Prinzipien herausgekommen. Dover Wilson nimmt an, daß der Folio-Text dieses Stückes auf Shakespeare's eigenes Manuskript zurückgehe, das als Souffleurbuch gedient habe. Die wenigen Reimpaare weisen ihn darauf hin, daß Shakespeare hier ein älteres Stück, vielleicht ein eigenes Jugendstück überarbeitet habe. Die Kürze und die Mischung von Prosa und Vers sollen beweisen, daß es stark zusammengestrichen sei. Solche Striche seien auch inmitten der Reden zu bemerken. Die außergewöhnliche Schönheit der Bühnenweisungen zeige, daß sie hier von Shakespeare's Hand stammen, aber auch, daß er selbst die Aufführung nicht mehr überwachte. Das Maskenspiel des 4. Akts endlich erweise sich als spätere Einschiebung. Dies alles sind geistreiche Hypothesen, die zunächst noch näherer Prüfung bedürfen. Aber daß wir es mit einer sehr interessanten, in jeder Beziehung originellen Ausgabe zu tun haben, ist zweifellos.

Die erste Quartausgabe des «Hamlet» ist immer noch verhältnismäßig schwer zugänglich, so daß eine Ausgabe dieser Version in moderner Schreibung einem Bedürfnis entspricht. Eine solche hat Frank G. Hubbard von der Universität von Wisconsin mit knappen Anmerkungen und einer ausführlichen Einleitung veröffentlicht[1]), die eine wichtige Neuuntersuchung des Problems darstellt. H. sucht nämlich zu beweisen, daß Q_1 kein Raubdruck sei, sondern ein regelrecht (von der Schauspielertruppe) durch den Buchhändler Lingg (der auch

[1]) The First Quarto Edition of Shakespeare's Hamlet, edited with an Introduction and Notes by Frank G. Hubbard [University of Wisconsin Studies in Language and Literature Nr. 8]. Madison 1920. 120 pp. (Preis 50 cents.)

1604 Q_2 druckte) und seinen Genossen erworbenes Druckexemplar. Eine Untersuchung der offenbaren Versehen in Q_1 zeigt, daß es zumeist solche Druckfehler sind, die sich in elisabethanischen Dramen gewöhnlich finden. Auch die Umstellung oder Weglassung von Zeilen oder Sätzen läßt sich als Irrtum des Setzers erklären. Die Tatsache, daß Q_1 1603 nicht bei dem Verleger erschien, der 1602 den Druck angemeldet hatte, ist nicht so singulär. Daß aber derselbe Verleger Lingg auch 1604 die erweiterte Ausgabe Q_2 druckte, spricht für ein regelrechtes Vorgehen auch beim Druck von Q_1. Diese gehört nach den eigenen Kriterien von Pollard (Shakespeare's Fight against the Pirates) zu den «guten», nicht wie man bisher annahm, zu den «schlechten» Quartos. Von großer Bedeutung ist dann, was H. gegen die Ansicht anführt, daß Q_1 auf einer stenographischen Nachschrift beruhe. Er meint, Bright's Siglen-System könne bei den Shakespeare-Quartos nicht in Frage kommen, da wir sonst mindestens die zehnfache Zahl von Verwechslungen im Ausdruck finden müßten. Er zeigt dann, daß Vertauschungen von Synonymen zwischen F_1 und Q_2, die doch beide gewiß nicht auf einem stenographierten MS. beruhen, ebenso vorkommen, wie bei den «schlechten» Quartos. Die folgenden Beispiele scheinen mir besonders schwerwiegend: 1, 4, 49 interr'd Q_1 Q_2: enurn'd F_1; 2, 1, 77 closset Q_2: chamber F_1; 2, 2, 151 mourne Q_2: waile F_1; 2, 2, 198 rogue Q_2: slave F_1; 4, 5, 213 funerall Q_2: buriall F_1; 4, 6, 2 sea-faring men Q_2: sailors F_1; 5, 1, 212 grinning Q_2: leering F_1. Diese Fälle, bei denen Verhören oder Verlesen ausgeschlossen ist, geben in der Tat zu ernsten Bedenken Anlaß. Die ganze Frage muß unter diesem Gesichtspunkt neu behandelt werden. Die beiden Leipziger Dissertationen über das Thema sind H. unbekannt geblieben, trotz der Besprechungen im Shakespeare-Jahrbuch. Aber sein Schluß, daß, wenn wir in einem Fall (Q_2 und F_1) nicht die Stenographie zur Erklärung heranziehen können, wir dies auch im anderen (Q_1) bei analogen Abweichungen nicht dürfen, scheint nicht leicht zu widerlegen.

Von der Neuausgabe von Friedrich Gundolf's Bearbeitung der Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Übersetzung sind drei weitere Bände erschienen, so daß nur noch der Schlußband (VI) aussteht[1]). Sie enthalten neben zahlreichen, z. T. nur oberflächlichen Revisionen von Schlegel und Tieck die eigenen Neuübersetzungen Gundolf's von «Maß für Maß», «Troilus», «Macbeth» und «Lear», sowie die Überarbeitungen von Tieck's «Wintermärchen» und Schlegel's «Sommernachtstraum». Für die letztere Arbeit lag wohl kein eigentliches Bedürfnis vor. Dagegen in solchen Stücken wie im «Lear» und «Macbeth» treten die Vorzüge der Gundolf'schen Sprachkunst gut hervor. Freilich wird es auch hier ab und zu Stellen geben, wo Dorothea Tieck ein passenderes Wort gewählt hat als Gundolf. Etwa in der großen Sturmszene 3, 2, 20 «Ein armer, schwacher, nichtiger alter Mann», wo das Wort «nichtig» gewiß keine Besserung

[1]) Shakespeare in deutscher Sprache, neue Ausgabe in sechs Bänden, herausgegeben, zum Teil neu übersetzt, von Friedrich Gundolf. Dritter Band: König Heinrich VI. zweiter Teil; König Heinrich VI. dritter Teil; König Richard III.; Verlorne Liebesmüh; Die Beiden Veroneser; Komödie der Irrungen; Der Widerspenstigen Zähmung. — Vierter Band: Die Lustigen Weiber von Windsor; Viel Lärm um Nichts; Ende gut Alles gut; Wie es euch gefällt; Was ihr wollt; Maß für Maß; Troilus und Cressida. — Fünfter Band: Hamlet; Macbeth; König Lear; Sommernachtstraum; Cymbelin; Wintermärchen; Der Sturm. Berlin 1921, bei Georg Bondi.

gegenüber dem «siech» bei Tieck darstellt. Ebendort Z. 40: «Hier ist Majestät und ein Hosenlatz» (T.) wird nicht verbessert durch «. . ihre Gnaden und ein Hosenlatz» (G.). Dorothea's (Z. 59) «Ich bin ein Mann, an dem Man mehr gesündigt, als er sündigte», ist gewiß nicht so knapp wie Shakespeare's «a man More sinn'd against than sinning»; indes Gundolf's «Ich bin ein Mensch, Mehr schuld-versehrt als schuldig» gibt ja wohl den Rhythmus aber nicht den Sinn wieder: es ist ein Unterschied zwischen Sünde und Schuld, und in «schuldversehrt» wird man nicht leicht Shakespeare's «sinn'd against» wiedererkennen. In dem Hamlet-Monolog «Sein oder Nichtsein» ist in der ersten Zeile das von Schlegel dem Vers zuliebe eingesetzte «hier» einfach herausgestrichen, was man trotz der metrischen Störung gerne als Besserung buchen wird. Dagegen ist Z. 69 «Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt» nach einem Einfall Schopenhauer's in «Wenn wir den Knäul des Irdischen abgespult» umgewandelt. Ein Blick in das Shakespeare-Lexikon von Alex. Schmidt hätte Gundolf zeigen können, daß weder «coil» noch «shuttle off» von Shakespeare in diesem Sinne je gebraucht werden. Überflüssig und unschön finde ich auch Z. 72 geändert «wer ertrug der Zeiten Spott und Geißel» in «wer ertrüge Volkes Spott und Geißel». Daß unter Zeiten (time) die gegenwärtigen Zeiten zu verstehen sind, geht doch aus dem Zusammenhang hervor. So wird man natürlich noch manches ausstellen können. Aber das Ganze bleibt doch eine große und schöne Leistung, auch wenn es nicht die endgültige Lösung der Aufgabe bedeutet.

Von dem deutschen «Shakespeare in Einzelausgaben» des Insel-Verlags sind sechs weitere Bändchen erschienen[1]): die Hauptarbeit leistet dabei Max Josef Wolff, der eine sehr gute Übersetzung des «Lear» und recht geschickte Überarbeitungen des «Sommernachtstraums» und der «Verlorenen Liebesmüh» liefert, die in vielen Einzelheiten einen Gewinn gegenüber der Fassung von Schlegel-Tieck darstellen. Er hat auch ein gutes Ohr für die Musik des Shakespeare'schen wie des Schlegel-Tieck'schen Verses, so daß sich sein Text ohne Dissonanzen lesen läßt. Dadurch unterscheidet er sich von L. Fränkel, der «Was ihr wollt» bearbeitet hat und bei dem man jedesmal über die unorganisch aufgesetzten Emendationen stolpert. Auch der «Sturm», der in Hermann Conrad's Umgießung abgedruckt wird, bietet keinen reinen Genuß. Wolff hat wohl gewußt, warum er sich z. B. im «Lear» ganz von Conrad's nüchtern erläuternder Übersetzung entfernte, während Fränkel sehr vieles von ihm übernommen hat. Über den «Cymbelin», den Marie Gothein überarbeitet hat, wird unten noch besonders berichtet werden. Im ganzen darf man sich jedenfalls über diese Shakespeare-Ausgabe freuen. Auch äußerlich machen die geschmackvollen Bändchen einen sympathischen Eindruck; nur möchte ich wünschen, daß das Papier des Einbands etwas haltbarer wäre, oder daß wenigstens die obere und untere Kante des Rückens aus starkem Pergamentpapier eingefügt würde. Die Bändchen haben hübsches Taschenformat, aber in die Tasche stecken darf man sie nicht, sonst sind diese Kanten verdorben. Daß die Bearbeiter nicht einmal auf dem Titel genannt werden, daß auch kein Herausgeber sich nennt, so daß man z. B. gar nicht weiß, von wem die Anmerkungen zu Conrad's «Sturm» stammen, ist recht sonderbar.

[1]) Shakespeare: König Lear — Ein Sommernachtstraum — Verlorene Liebesmüh — Was ihr wollt — Sturm — Cymbelin. [Shakespeare in Einzelausgaben.] 1921—22. Inselverlag Leipzig. 189, 117, 160, 172, 128 S.

Auch die Ausgabe des Schlegel-Tieck von Alois Brandl in den Klassikern des Bibliographischen Instituts beginnt in zweiter Auflage in schmucken grünen Bänden zu erscheinen[1]). Man staunt über die fabelhafte Energie des Herausgebers, der unmittelbar nach dem Abschluß der Neubearbeitung seiner Shakespeare-Biographie, ohne sich Rast zu gönnen, diese neue Aufgabe in Angriff nimmt. Das Ganze hat ein anderes Aussehen bekommen dadurch, daß die Hauptmasse der Anmerkungen nicht mehr am Fuß der Seite, sondern am Schluß des Bandes steht. Freilich das Prinzip, nach dem diese Verteilung der Anmerkungen vorgenommen wurde, ist mir nicht ganz klar geworden. Wäre es nicht besser, alle an demselben Platze anzubringen? Die ausgezeichnete Einleitung, die knapp und klar die Hauptsachen über Shakespeare's Leben, sein Theater, seine Dramen, sein Nachleben in England und in Deutschland darstellt, zeigt besonders in dem Kapitel über die Bühne Brandl's nachbessernde Hand. Gerade von diesem Kapitel ist vor einem Vierteljahrhundert der Anstoß ausgegangen zu all den verschiedenen deutschen und amerikanischen Arbeiten über die Shakespeare-Bühne, und mit Dankbarkeit gedenke ich der anregenden Stunden im Straßburger Seminar (O Straßburg, o Straßburg . . .!), wo Brandl mit seinen Schülern diese Probleme zum ersten Mal durchsprach. Sehr einschneidend brauchten auch hier übrigens die Änderungen nicht zu sein: die Grundgedanken blieben überall bestehen. Die Ortstafeln erkennt Brandl jetzt an, wenn auch der Satz, in dem er sie ins Fabelreich verweist, aus Versehen daneben stehen geblieben ist. In den Zusätzen zu den Einleitungen ist, soweit es sich hier um die Königsdramen handelt, besonders das politische Element stärker als bisher betont. Wenig ist im ganzen auch bei den Anmerkungen geändert, da und dort ist eine notwendige Streichung vorgenommen worden. Es sind aber doch noch einige kleine Irrtümer stehen geblieben, die ich hier zu Nutzen der Leser notieren möchte. I. Band S. 16 (Joh. 1, 1, 145) ist aus Delius die Erklärung genommen, daß auf den Münzen der Elisabeth eine Bandschleife am Ohr in Gestalt einer Rose angebracht sei. Es handelt sich aber sicher um die Wappenrose neben dem Kopf. — S. 30: Schlegel's Übersetzung von «lime» durch das lutherische «Leim» für Lehm ist Absicht; er hat keineswegs, wie es S. 71 der Einleitung leider immer noch heißt «sich des Wortes zu sicher gedünkt, um es nachzuschlagen». — S. 124 (R. II. 1, 1, 113): Der englische Text ist ungenau zitiert, er heißt ««this slander of his blood»; daher stimmt die hinzugefügte Übersetzung auch nicht. — S. 126: Die aus Malone stammende Anmerkung beruht auf einem historischen Irrtum. — S. 176: Die Anmerkungen sollten besser gestrichen werden; so sieht es aus, als ob Richard II. an die Geschichten seiner Nachfolger dächte. — S. 251 (1 H. IV. 1, 3, 245): Schlegel übersetzt ganz richtig; «'T was where the madcap duke his uncle kept" kann nur heißen «Wo der verrückte Herzog lag, sein Oheim», nicht wie die Anmerkung übersetzt «Wo der verrückte Herzog seinen Onkel festhielt», denn der Herzog ist eben sein Onkel York. — S. 268: Die Bühnenweisung bei Schlegel ist keineswegs ungenau; «beide» bezieht sich natürlich auf Heinz und Poins. — S. 286 (ebenso II S. 33 und III S. 204): Die Anm. ist nur ein Austriazismus. — S. 330: Das englische

---

[1]) Shakespeare's Dramatische Werke übers. von A. W. v. Schlegel und L. Tieck, herausgegeben von Alois Brandl. Zweite, kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Band 1—3. Bibliographisches Institut, Leipzig; a. J.

Textzitat ist ungenau; es heißt nicht (1 H. IV. 5, 3, 29) «I escaped not free», sondern «I could 'scape shot-free"; danach muß auch Brandl's Erklärung ins Gegenteil verkehrt werden — Schlegel hat wieder richtig übersetzt. — S. 358 (R. II. 2, 2, 65ff.): Die Königin vergleicht sich mit einer «kaum entbundenen Mutter»; das scheint die Anm. wörtlich aufzufassen, wenn sie sagt «Vom Dichter erfunden, wie die ganze Rolle der Königin.» — II. Band S. 17 Anm. «Figürchen auf einem Achatring; zugleich mit Anspielung auf den fidus Achates, den treuen Gefährten des Äneas bei Vergil.» Aber wie ist das möglich, da das englische Wort doch «agate» heißt? — S. 36: Die Anm. «Poins war schmal um die Mitte» ist mir unverständlich. Steht sie nur aus Versehen hier? — S. 115: Die Druckfehler «hugas» für «higas», S. 145 «Sir Pistol», und II S. 277 Rhodopes für R-e, sind leider aus der ersten Auflage stehen geblieben. — S. 138: Schlegel's Lesung beruht nicht auf Konjektur, sondern auf den Quartos. — S. 148: Der «Bursch» in H. V ist Falstaff's Page aus H. IV.; aber die Worte «inzwischen herangewachsen» sind nur durch den deutschen Text hervorgerufen — im Englischen heißt er «Boy», und zum Heranwachsen war eigentlich keine Zeit. — S. 175: Ein altfranzösisches Wort «mails Rüstungen» kommt nicht in Betracht; die Prinzessin könnte nur an «mail», den Ballschlägel, denken. — S. 230 (H. V. 5, 1, 83): Pistol nennt Fortuna «huswife», bei Schlegel ein «Nickel»:, das heißt aber nicht «Karnickel», sondern schlechtes Metall. Die Anm. scheint anzunehmen, daß Pistol das «Karnickel» sei. — S. 300 (1 H. VI. 3, 1, 53): Schlegel hat richtig übersetzt; die Anm. be not overborne, «sich nicht überheben» gibt den Sinn der höhnischen Worte nicht wieder. — S. 386: «König Pyrrhus, Sohn des Äakides» ist ein Schönheitsfehler. — S. 438: Der Name Whitmore heißt nicht «Nichtsmehr», sondern «Weissmoor». — S. 444: Daß Märten, als er sagt, die Mutter Jack Cade's, die dieser für eine Plantagenet ausgibt, sei eine Hebamme gewesen (2 H. VI. 4, 2, 43) «an zwei lateinische Stämme (pflanzen und genetisch) denke, die mit der Tätigkeit der Hebammen zusammenhängen», ist doch zu weit gegangen in der Erklärung. — S. 481 (2 H. IV. 2, 1, 132): Der Hauptmann Gower hat doch nichts mit dem Dichter gleichen Namens unter Richard II. zu tun; jener tritt ja ebenso in H. V. auf. — Ebd. «Mahomed und Hiren, der schöne Grieche»: es handelt sich um das auf einer Novelle bei Painter aufgebaute Drama von Peele «Mahomed und Irene, die schöne Griechin». — S. 482: Daß Oldcastle wirklich Page beim Herzog von Norfolk gewesen sei, ist eine Geschichtssage, die nur aus Shakespeare's 2 H. IV. (3, 2, 24) stammt. — S. 503 (1 H. VI. 4, 7, 64): eine Parodie Marlowe's durch die Aufzählung von Talbot's Titeln ist ausgeschlossen; Shakespeare würde doch nicht die Pucelle über Talbot spotten lassen. — S. 510 (2 H. VI. 4, 1, 97): Hier liegt keine Ungenauigkeit Shakespeare's vor; nach dem Thronfolgerecht war York der Nachfolger Richard's II. — S. 511 Daß Shakespeare den Glauben Caesar's, Brutus sei sein natürlicher Sohn, bei Plutarch nicht erwähnt fand, ist ein Irrtum (Vita Bruti 4). — S. 513 (2 H. VI. 4, 10, 43): Aus den Worten Iden's über Cade's Schwächlichkeit will Brandl schließen, daß die Rolle einem schwächlichen Schauspieler, vielleicht Kempe, auf den Leib geschrieben sei. Aber es handelt sich doch nur um den augenblicklichen Zustand des verhungerten Rebellen. — S. 465 (ibd. Z. 75) wird die Verwünschung Cade's «Stirb, deren Fluch, die dich gebar», d. h. natürlich «deiner Mutter», erklärt als «Stirb als Fluch der Erde, die dich gebar.» — Band III, S. 76 (3 H. VI. 3, 3, 179): Die Bühnenweisung der Anm. ist nicht gerecht-

fertigt, denn alle drei Briefe enthalten ja dasselbe. — S. 157: „peevish brat» (leider kehrt der Druckfehler «prot» wieder) ist nur ein Schimpfwort, «störrischer Balg»; die aus Delius stammende Erklärung «gedankenlos» paßt hier nicht. — S. 409: Der Inhalt der «Yorkshire Tragedy» ist doch wohl etwas anders; der Vater ermordet in der Wut sein mit dem Kreisel spielendes Kind, also nicht «den unerkannten Sohn aus Geldgier». — S. 417 ist mir die Parenthese «Graf (die Chroniken und Shakespeare sagen Lord) Rivers» nicht verständlich. — Fast alle diese kleinen Versehen sind zwar schon in den Anmerkungen zu meiner Ausgabe des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare in der Goldenen Klassiker-Bibliothek mehr oder weniger ausdrücklich verbessert worden; da jedoch selten ein Leser beide Ausgaben zugleich zur Hand haben wird, und da die Verbesserungen dem Herausgeber selbst entgangen sind, glaubte ich im Interesse der Benutzer seines schönen Buches sie doch hier zusammenstellen zu sollen.

Eine vollkommene Übersetzung der Sonette Shakespeare's, wie wir sie für die Dramen in Schlegel's Meisterwerk haben, wird uns nie beschert werden können, weil das schwierige Versmaß von jedem Übersetzer Konzessionen im Wortlaut erfordert. Aber jeder Versuch, besonders wenn er von einem begabten Dichter unternommen wird, ist freudig zu begrüßen. Freilich sollte jeder neue Übersetzer ohne falschen Ehrgeiz die Leistungen seiner Vorgänger sich zu Nutze machen: nur so kommen wir dem Ziel wirklich näher. Friedrich Huch hat 33 von den 154 Sonetten Shakespeare's neu übertragen[1]), und zeigt dabei das vortreffliche Bestreben, die Epitheta des Originals treu zu bewahren, von denen viele in den früheren Übersetzungen der Knappheit des Verses geopfert worden waren. Aber dies zwingt ihn doch wieder an anderer Stelle zu sparen, so daß er gelegentlich dunkler wird als der englische Text. Ein Satz wie Son. 19, 2, «Die Erde stopf' mit eigner süßer Brut», war bei Jordan wiedergegeben als «Und laß die Erde schlingen ihre Brut», wobei allerdings auf das Adjektiv «süß» verzichtet war: «Make the earth devour her own sweet brood». Aber bei Huch ist nun wieder das Verbum unverständlich. Dasselbe scheint mir etwa ein Vergleich mit M. J. Wolff (Shakesp., Gold. Klassiker-Bibliothek) für Son. 18, 11 zu ergeben. Man vergleiche Huch's «Nie prahlt der Tod du zögst in seinen Schatten, Wirst du in ew'ger Form zum Zeitenschoos» mit Wolff's «Nie kann der Tod Macht über dich gewinnen, Wenn du in meinem Lied unsterblich bist», der gewiß nicht so wörtlichen Wiedergabe von Shakespeare's «Nor shall Death brag thou wanderest in his shade, When in eternal lines to time thou growest.» Wir wollen doch schließlich die verdeutschten Sonette auch verstehen, ohne das Original zu Hilfe zu nehmen. Wo sich aber solche Dunkelheiten vermeiden ließen, ist die Übersetzung manchmal meisterhaft gelungen, wie etwa in den beiden ersten Sonetten (Son. 14 und 15). Den barocken Vergleich mit dem Perspektivbild in Son. 24, der für den heutigen Leser ohne Kommentar nicht verständlich zu machen ist, hat Huch (unbewußt?) einfach modernisiert. Das Buch ist sehr schön (leider nicht ganz fehlerfrei) bei Drugulin gedruckt.

---

[1]) Shakespeare Sonette, ins Deutsche übertragen von Friedrich Huch. München, Georg Müller. 1921. 4°. 44 S. (Preis 65 M.)

B. Allgemeine biographische und Erläuterungsschriften.

«Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was», wie es auf der 2. Hamlet-Quarto heißt, tritt die lang ersehnte Neuauflage von Brandl's «Shakespeare» vor das Publikum[1]). Es mußte ja ein neues Buch werden, wenn es die 27 Jahre weiterer Forschung seit der ersten Ausgabe nicht ignorieren wollte; aber auch das Wachsen des Autors selber spürt man in dem neuen Werk: es enthält viel mehr Reflexion, viel mehr Suchen nach den verborgensten Quellen nicht nur des künstlerischen Schaffens, sondern mehr fast noch des geistigen und sittlichen Denkens Shakespeare's. Seine Bedingtheit durch das römische Altertum, in der Tragödie durch Seneca, in den sittlichen Ideen durch Cicero, wird jetzt überall aufgespürt. In den religiösen Vorstellungen werden vielfach katholische Beziehungen aufgedeckt. Manchmal haben wir dabei freilich das Gefühl, daß unser Führer mehr sieht als wir sehen können; daß er vielleicht zu gerne geneigt ist, Shakespeare scharfe philosophisch-theologische Unterscheidungen im Wortgebrauch zuzutrauen, wie etwa bei den Ausführungen über das Wort «grace», oder bei dem mehrmals herangezogenen Timon-Zitat «livelier than life», das ich für eine gewöhnliche Hyperbel halten möchte. Auch die politischen Anspielungen würde ich manchmal anders deuten: öfters harmloser, dann und wann wieder schärfer. Beim «Merchant» lehnt Brandl die Beziehung zum Lopez-Prozeß vielleicht etwas zu leicht ab. Den Coriolan (in dessen Zorn ich König Jakob's Zorn über das Parlament zu finden glaubte), deutet er wieder auf Raleigh, dessen politische Stellung mir nicht für Shakespeare's Sympathien zu passen scheint. Denn Raleigh war der bitterste Feind von Essex gewesen. Daß wir aber Shakespeare zur Essex-Partei rechnen müssen, kann wohl nicht angezweifelt werden. Es ist die Partei Southampton's, aber auch die König Jakob's. Hier haben wir Shakespeare's politische Sympathie zunächst zu suchen — keineswegs bei Raleigh, Cecil, Bacon.

Und schließlich kann ich auch in der psychologischen Ausdeutung auf Shakespeare's Person Brandl zwar meistens, aber nicht immer folgen. In der Sonettenfrage ist er viel nüchterner geworden: er denkt nicht mehr an Mrs. Fitton, wie in der ersten Auflage, auch nicht mehr an Mrs. Davenant, wie in der Einleitung zu Fulda's Übersetzung; die Sonette sind ihm nur noch «Künstlerlyrik» — er schließt sich vielleicht schon zu eng an Sidney Lee an und verzichtet auf alle biographische Erklärung. Nur den Mr. W. H. deutet er jetzt nach Mrs. Stopes auf William Harvey. Daß er als «only begetter» bezeichnet wird, «konnte einen Sinn haben, insofern Harvey der Stiefvater des Southampton war, durch den sie hauptsächlich entstanden», ist die etwas barocke Erklärung. Ebenso wird beim Monolog «Sein oder nicht sein» ein persönliches Erleben Shakespeare's abgelehnt, weil er keinerlei Grund zu solchem Pessimismus gehabt habe. Können wir armen Ausleger wirklich so tief in Shakespeare's Brust lesen? Müssen wir nicht dem Dichtwerk zunächst glauben? Auch wenn die sehr interessante Parallele, die Brandl aus Cicero beibringt, wirklich Shakespeare vorgelegen hat? Diese Übereinstimmungen der Hamlet-Worte mit Cicero sind unter allen Umständen sehr beachtenswert. — An den «Hamlet» schließt Brandl

[1]) Alois Brandl: Shakespeare — Leben — Umwelt — Kunst. [Geisteshelden. Sammlung von Biographien, begr. von Anton Bettelheim, 8. Bd.] Neue Ausgabe. Berlin. Ernst Hofmann & Co. 1922. 517 S.

den «Timon» an, den wohl die meisten von uns viel später ansetzen. Auch in der Auffassung von Timon's Charakter («eine Verdrehung des Geistes, entstanden dadurch, daß sich Timon von der Weltordnung, wie sie nun einmal besteht, nicht führen läßt, sondern bald überfreigebig bald unflätig gegen sie aufsteht. Timon, und nicht die Welt im großen und ganzen, hat Unrecht») vermag ich ihm nicht zu folgen. Sehr interessant ist der Hinweis, daß nach dem Tode der Elisabeth weibliche Gewaltcharaktere auf der Bühne erscheinen; «namentlich die Verbindung vornehmer Schönheit mit tief leidenschaftlichem Blut» kommt jetzt häufig vor. Bei Shakespeare bleibt diese Weiblichkeit allerdings zunächst noch wohlmeinend, gut und edel». Aber wenn dies der Fall ist, darf man dann annehmen, daß er solche Stücke aus Furcht vor Elisabeth früher nicht geschrieben habe? Liegt da nicht ein Widerspruch? Und warum werden Julia, Eleanor Cobham, Margareta, Tamora anders beurteilt? Ich möchte doch glauben, daß hier der Wunsch eine Kategorie zu schaffen, die sich sowohl künstlerisch wie zeitlich zusammenfassen läßt, stärker ist als die Tatsachen. Brandl unterscheidet sechs solche Gruppen oder Perioden: die Jugendstücke des Sturmes und Drangs, die lyrischen (Romeo, Richard II.), die «Humours» von Petruchio bis Falstaff, die der vollkommenen Menschen (Heinrich V., Caesar, Hamlet und die Lustspiele mit den «feinsten Mädchenseelen»), die der problematischen Frauen (Macbeth, Antonius, Troilus) und endlich die Romanzen. Die ganze im letzten halben Jahrhundert sorgfältig und mühsam aufgebaute Chronologie gerät dabei ins Wanken: Hamlet rückt an Richard II. heran, Timon an Hamlet, Lear an Othello, Coriolan an Lear, Troilus steht am Schluß der Tragödien unmittelbar vor den Romanzen. Das ist vielleicht doch etwas gewagt. Immerhin ist auch solch geistreiches Experiment ein Verdienst, weil es zu neuem Abwägen aller Argumente anreizt. Brandl wollte offenbar ohne die Periode der Verdüsterung auskommen. Geistreich ist auch das Streben, neue Parallelen zwischen den Werken Shakespeare's aufzudecken, wo man es bisher nicht gewagt hat. Und ähnliches ist vom Stil des Buches zu sagen mit seinen manchmal überraschenden Antithesen, denen doch oft etwas wie urwüchsiger Erdgeruch anhaftet. Eine starke Persönlichkeit hat dieses Buch (auffallenderweise ohne Vorwort) geschrieben, vielfach eigenwillig, aber immer interessant.

Den stattlichsten Beitrag dieses Jahres zur Shakespeare-Literatur stellt die Biographie Southampton's von der um die Kenntnis von Shakespeare's Leben und persönlicher Umgebung so hochverdienten Mrs. Charlotte C. Stopes dar[1]). Schier unerschöpflich ist das Material über Shakespeare's Protektor, das sie in jahrelanger Archivarbeit zusammengebracht hat, so daß wir für die größte Zeit seines Lebens nicht nur über jedes Jahr, sondern sogar über jeden Monat genau unterrichtet sind. Stets läßt sie die Originaldokumente für sich sprechen und gibt uns so eine sehr lebendige Chronik der elisabethanischen Hofgesellschaft. In wesentlichen Zügen ist das Bild Southampton's auch gegenüber der Darstellung von Sidney Lee verändert. Er wächst vaterlos auf als

[1]) Charlotte Carmichael Stopes: The Life of Henry, Third Earl of Southampton, Shakespeare's Patron. Cambridge, University Press, 1922. 544 S. (Preis 42 s. net.)

Mündel von Lord Burleigh, dem (oder der Königin) der Lord Admiral Howard seine Vormundschaft abgetreten oder verkauft hat. Neben hoher Begabung und kühnem Streben zeigt sich bei ihm von Anfang an ein starker Eigenwille, der ihm oft verderblich wird. Als Junge weigert er sich, denn er ist katholisch von Hause aus, dem anglikanischen Gottesdienst beizuwohnen und erregt dadurch unliebsames Aufsehen. Lord Burleigh möchte ihn seiner Enkeltochter, Lady Elizabeth Vere, verheiraten. Es kommt zu einer Abmachung zwischen ihm und der Mutter Southampton's, aber der Sohn will nicht; und der sehr kaufmännisch denkende Burleigh läßt sich — der erste Fall des berüchtigten «breach of promise» — von seinem Mündel eine Entschädigung von 5000 Pfund baar ausbezahlen, wodurch dessen von Anfang an, durch des Vaters Verschwendung, recht schlechte Finanzen unheilbar zerrüttet werden. Er ist also keineswegs der reiche Magnat, dem es, wie die Davenant-Anekdote behauptet, nichts ausmacht, seinem Schützling Shakespeare einfach tausend Pfund zu schenken. Er blieb verschuldet, so lange Elisabeth lebte. Diese verzieh ihm nie sein Liebesverhältnis mit ihrer Hofdame Elizabeth Vernon, die er ohne Einwilligung der Königin ehelichte. Sogar die Essex-Tragödie geht zu einem großen Teil auf diesen altjüngferlichen feindseligen Groll gegen Southampton zurück. Daß Essex diesen seinen besten Freund gegen den Wunsch der Königin im irischen Feldzug als Reiterführer einstellte — wobei sich Southampton noch dazu sehr gut bewährte — ist sein Hauptverbrechen gewesen. Im Hintergrund stehen dabei allerdings immer der Streit des leicht erregbaren Southampton mit Lord Gray de Wilton — bei dem jedoch die viel größere Schuld den letzteren trifft — und die Intrigen von Cecil und Raleigh. Unter Jakob I. ändert sich das Bild dann gründlich. Cecil zwar, der immer geschickt zu lavieren versteht, bleibt oben — erst nach seinem Tode kommt heraus, daß er eine Pension vom König von Spanien bezog —, aber Raleigh und Cobham werden jetzt des Hochverrats angeklagt und hätten wohl das Schicksal von Essex erreichen können, wenn Jakob etwas von der Grausamkeit der alten Tudor-Königin besessen hätte. Es folgen dann die Jahre der kolonialen Unternehmungslust der Virginia Company bis zu Southampton's Tode, der ihn ebenso früh, auch im 52. Jahre, erreicht wie seinen Freund Shakespeare. — Ja, ist Shakespeare in diesen Jahren des Glücks noch Southampton's Freund gewesen? Mrs. Stopes hat das sehr natürliche Bestreben, recht viele Beziehungen der beiden herzustellen. Aber als gewissenhafte Historikerin läßt sie doch dem Leser keinen Zweifel, daß es sich dabei um Hypothesen handelt, und setzt diese Abschnitte in Klammern. Wir haben wohl kein Zeugnis für solche Beziehungen, aber auch, was man freilich billigerweise nicht verlangen kann, keins dagegen. Jedenfalls gebührt Mrs. Stopes unser Dank, weil sie uns durch ihr ebenso gelehrtes wie interessantes Buch mit der wichtigsten Persönlichkeit aus Shakespeare's Umgebung gründlich vertraut gemacht hat.

Aus der Fülle der Dokumente seien hier zum Schluß noch zwei Beispiele herausgegriffen: 1. Für die Datierung des 107. Sonetts («The mortal moon hath her eclipse endur'd») ist ein Brief von Sir Thomas Cecil an seinen Bruder Robert, den Staatssekretär, vom 9. Juli 1595 wichtig, wo es heißt: «I left the moon in the wane at my last being at the Court; I hear now it is half moon again, yet I think it will never be at the full, though I hope it will never be eclipsed, you know whom I mean». (Wenn wir das nur auch wüßten!) — 2. Lady Elizabeth Vere heiratete den Grafen Derby, den Bruder des einstigen Patrons von Shakespeare's

Truppe. Sie schreibt (ohne Datum) an ihren Onkel Robert Cecil: «I am importuned by my Lord to intreat your favour that his man Browne, with his company, may not be barred from their accustomed «plaing» in maintenance wherof they have consumed the better part of their substance. I desire your furtherance to uphold them, for, my Lord taking delight in them, it will keep him from more prodigal courses, and make your credit prevail with him in a greater matter for my good». (Vgl. über Browne Maas, Theatertruppen, S. 90.). Mrs. Stopes datiert diesen Brief 1599, weil wir aus diesem Jahre zwei Briefe haben (entdeckt von Greenstreet 1891), die berichten, «the Earl of Derby is busyed onely in penning comedies for the common players».

Von den gesammelten Aufsätzen des Nestors der englischen Shakespeare-Forscher, des Cambridger Historikers und Literarhistorikers Sir Adolphus William Ward, sind drei weitere Bände erschienen, die literarische (B. 3, 4) und vermischte Aufsätze (B. 5) enthalten[1]). Überall tritt uns die fesselnde Darstellung, das klare Urteil, das sympathische Eingehen auf andere Menschen und Verhältnisse und das warme, gütige Herz des Verfassers entgegen. Nicht so sehr die Aufstellung neuer Theorien als gesunde Kritik und Belebung der Vergangenheit ist sein Ziel. In den 40 literarhistorischen Aufsätzen wird deutsche und englische Literatur mit gleicher vorurteilsloser Sachkenntnis behandelt. Uns interessieren da ihrem Inhalt nach vor allem die Artikel über John Heywood's «Spider and Flie», über Sir Philip Sidney, Fynes Moryson (An Elizabethan Traveller), die Einleitungen zu Shakespeare's «Henry VI.» und zu Thomas Heywood's «Woman Killed with Kindness», Aufsätze über «Shakespeare and the Makers of Virginia», «Ben Jonson's Prose», James Shirley, Die Parnassus-Dramen, Creizenach's Geschichte des englischen Dramas, «Every-Man at the Charterhouse», endlich die Kritik über das Shakespeare-Buch von Georg Brandes. Der neueste dieser Aufsätze, die sich über sechs Dezennien erstrecken und doch noch allesamt reichlichste Belehrung bieten, — neben der Einleitung zu «Heinrich VI.», scheint der über Fynes Morrison mit besonderer Liebe geschrieben zu sein — ist der Vortrag vor der British Academy, 1919, über Shakespeare und die Gründer der Kolonie Virginia[2]). Er geht aus von einem New York 1917 erschienenen Buche von C. M. Gayley «Shakespeare and the Founders of Liberty in America», das mir leider nicht zugänglich war. Unverkennbar ist danach der Einfluß von Hooker's «Ecclesiastical Polity» auf die erste Verfassung Amerikas, des «New Kingdom». Es ist der Geist des neuen Liberalismus, wie ihn, etwa von Shakespeare's Tode ab, die Schöpfer der Kolonie, der Graf Southampton und sein Freund Sir Edwin Sandys — jetzt die Führer der «Country Party» in Opposition gegen die «Court Party» — im Parlament von Westminster vertraten. Aber der englische Kritiker ist doch viel vorsichtiger als sein amerikanischer Vorgänger, wenn es nun gilt, die feinen Fäden von Hooker und Southampton zu Shakespeare

[1]) Sir Adolphus William Ward: Collected Papers, Historical, Literary, Travel and Miscellaneous; in 5 Vols. Vols. 3, 4, 5. Cambridge, University Press, 1921.

[2]) Auch selbständig erschienen: The British Academy Annual Shakespeare Lecture, 1919: Shakespeare and the Makers of Virginia. Published for the British Academy, 1919.

herüberzuspinnen. Der deutlichste davon ist jedenfalls die auffallende Tatsache, daß sich in Shakespeare's «Tempest» und ebenso in einem Dez. 1609 lizensierten Traktat «True and Sincere Declaration of the Estate of the Colony» wörtliche Übereinstimmungen mit einem Briefe von William Strachey an eine vornehme Dame (von Gayley mit Lady Howard de Walden identifiziert, während Mrs. Stopes, Southampton S. 331, direkt Lady Southampton darin sehen möchte) finden, der das Unglück der virginischen Flotte bei den Bermudas-Inseln berichtet, aber erst 1627 von Hakluyt (Purchas Vol. 3) gedruckt wurde. Hat Sandys vielleicht Shakespeare den Brief gezeigt? Unser Autor, der nur die klare Wahrheit sucht, muß die Frage unbeantwortet lassen. Aber wir müssen ihm danken für die Erörterung des interessanten Problems.

C. Erläuterungen zu einzelnen Dramen Shakespeare's.

Das Hamlet-Problem hat wieder neue Bearbeiter gefunden. Der Prager Privatdozent Josef Wihan versucht die Lösung mit dem ganzen Rüstzeug der Wissenschaft in einer breit angelegten Arbeit[1]). Die Schriften der Sexualpsychologen lehnt er mit Recht glatt ab. Aber auch die anderen Erklärungsversuche des letzten Jahrzehnts vermögen ihn nicht zu befriedigen. Hamlet ist ihm kein typischer Vertreter der Renaissance wie Laertes, sondern eher eine Kritik Shakespeare's an diesem Ideal eines rücksichtslosen Willensmenschen mit dem sich die edle Sittlichkeit des Renaissance-Philosophen, wie sie in Horatio verkörpert ist, nicht vereinen läßt. Hamlet scheitert in dem Streben nach dem neuen Lebensideal, das diese beiden Ideale der Renaissance zu verbinden sucht. Er geht daran zugrunde, daß gerade die höhere Sittlichkeit am meisten unsere Tatkraft lähmt. Aber nicht nur dieser Mangel eines sicheren sittlichen Standpunkts wird für Hamlet zum Hindernis, sondern auch die Maßlosigkeit und die psychologische Unausgeglichenheit seines Wesens überhaupt. In dieser allgemeinen Fassung steckt gewiß viel Wahres; es fragt sich nur, ob damit das ganze Rätsel gelöst ist. Der Charakter Hamlet's hat zu viel vom lebendigen Ich Shakespeare's mitbekommen, um so einfach auf eine Formel gebracht zu werden wie mancher andere dramatische Held. Und er ist wiederum doch noch zu viel Menschenwerk, um studiert zu werden wie wirkliches Leben. Deshalb legt man auch dieses eingehende und scharfsinnige Buch über Hamlet mit einer leisen Enttäuschung aus der Hand. Es bleibt bei all diesen psychologisch-ethischen Untersuchungen der Dichtung immer so viel Subjektives übrig, was der nächste kritische Leser ganz anders auslegt, daß man wirklich fragt, ob es sich lohnt, darüber Bücher zu drucken. Helfen kann hier nur die strenge literarhistorische Methode, die die Entstehungsbedingungen des Kunstwerks genau festzustellen sucht. Stoll und noch mehr Schücking sind hierin gewiß zu weit gegangen, weil sie das persönliche Dichteremptinden vernachlässigen, aber der Weg, den sie einschlagen, ist zweifellos der einzige, auf dem wir vorwärts kommen. Auch Wihan untersucht im 2. Kapitel das Verhältnis des «Hamlet» zur literarischen Überlieferung, aber ohne daß dadurch seine folgenden Ausführungen wesentlich beeinflußt

[1]) Josef Wihan: Die Hamlet-Frage, ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in England. [Leipziger Beiträge zur englischen Philologie, herausgeg. von Max Förster, Heft 3]. Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1921. 89 S.

würden. Vor allem vermisse ich oft den Vergleich mit der Novelle, wo sie schon dieselben Züge enthält, für die bei Shakespeare eine Erklärung gesucht wird. In der Auffassung einzelner Momente des Dramas wird man, wie gesagt, nicht selten anderer Ansicht sein. Nur zwei Beispiele. Ich kann nicht glauben, daß Hamlet's Gewissen durch die Tötung des Lauschers Polonius mehr bedrückt wird als nachher durch die seiner beiden Reisegenossen. Wohl sagt die Königin, um des Königs Zorn zu beschwichtigen «Er weint um seine Tat» — aber wir sehen nur das gerade Gegenteil, wie Hamlet die Leiche fortschafft. Noch weniger möchte ich mit Wihan annehmen, daß Hamlet, als er den betenden König nicht töten will, in seinem Inneren von dem Gefühl beherrscht werde, daß es unsittlich wäre, den Verbrecher zu toten, ohne vorher zu prüfen, ob er nicht doch Begnadigung verdiene. Solche Konstruktion der «innersten» Gedanken gegen den Wortlaut des Textes ist immer bedenklich. Es sind übrigens nicht alle Probleme behandelt: Hamlet's Verhältnis zu seiner Mutter wird nur gelegentlich gestreift; die Inzestfrage (die Ehe mit dem Bruder ihres verstorbenen Gatten), die ich Sh.-Jahrb. 55, 151 erörterte und Rosenfeld, Sh.-Jahrb. 56, 133, rechtshistorisch klarlegte, wird gar nicht berührt.

Im 12. Band unseres Jahrbuches hat einst Karl Silberschlag auf die auffallenden Parallelen des Hamlet-Dramas mit der zeitgenössischen Geschichte hingewiesen. Später hat Hermann Conrad die Parallele Hamlet = Essex weiter ausgeführt und in den dunkeln Geschehnissen am Hofe Dänemarks ein Spiegelbild der Jugendgeschichte von Robert Essex gesehen. Fräulein Lilian Winstanley, Lektorin für Englisch an der walisischen Universität Aberystwyth geht noch weiter[1]). Sie sucht durch Nachweis auffallender Ähnlichkeiten mit der Geschichte Jakob's VI. (I.) zu zeigen, daß der «Hamlet» ein Tendenzstück voll offener und versteckter Anspielungen sei, das für die schottische Thronfolge Stimmung machen wollte, daß aber in der Figur Hamlet's Züge von König Jakob und von Essex zusammengeflossen sind, so daß das Stück gleichzeitig ein Bild der Stimmung sei, die unter den Anhängern des Grafen Essex nach seiner Hinrichtung herrschte. Ganz gewiß hat die Verfasserin recht, daß auch der Dramatiker den aufregenden Ereignissen seiner Zeit nicht kalt und teilnahmslos gegenüberstehen wird, und daß besonders ein so durchaus subjektives Drama wie der «Hamlet» stark unter dem Einfluß solcher Ereignisse gestaltet sein muß. Die Frage aber, die im Jahre 1601 oder 1602 jedem Engländer am wichtigsten war, ist die der Thronfolge: wer wird Englands Szepter führen, wenn es der jetzt sehr gealterten Königin aus der Hand gleitet? Wird es der Schottenkönig sein? Im Sinne dieser letzteren Lösung war besonders die Partei des Grafen Essex tätig, zu der Southampton, zu der aber auch Shakespeare gehörte. Das Ereignis, das im gleichen Jahre die ganze Bevölkerung der Hauptstadt am tiefsten erregte, war der Putsch und die Hinrichtung des bewunderten und geliebten Grafen Essex. Shakespeare's «Richard II.» hatte dabei eine verhängnisvolle Rolle gespielt. Es wäre wunderbar, wenn der «Hamlet», der doch damals gerade entstand, keine Eindrücke von all dem angenommen hätte. Wenn

[1]) Lilian Winstanley: Hamlet and the Scottish Succession; being an examination of the relations of the play of Hamlet to the Scottish Succession and the Essex Conspiracy. Cambridge University Press, 1921. (10 s. net.)

sich Anspielungen oder Ähnlichkeiten in Situationen oder Charakteren entdecken lassen, hat sie das Publikum damals sicher herausgefunden. Schon Silberschlag hat die Ähnlichkeiten der Situation mit der bei der Ermordung von Maria Stuart's Gatten Darnley, mit dessen Mörder Bothwell sie sich dann vermählte, erkannt. Auch Darnley wurde auf dunkle Weise unter Beihilfe der Gattin (mittels einer Pulverexplosion) ermordet und die Leiche dann im Garten gefunden. Bei einer früheren Gelegenheit war er von einem bösartigen Ausschlag befallen worden, den man auf einen Vergiftungsversuch zurückführte. Auch der erste Gatte der Maria, Franz II. von Frankreich, sei, so streuten ihre Feinde aus, vergiftet worden, und zwar dadurch, daß ihm Gift ins Ohr geträufelt worden sei, wodurch ein Abszeß im Ohr hervorgerufen wurde, an dem er starb. Aus der ähnlichen Situation erklären sich vielleicht auch gewisse auffallende wörtliche Anklänge an die «Oratio», die der Anklageschrift von George Buchanan gegen Maria angehängt ist: «That husband . . . whom she lately wedded . . . without whom she could not endure, whom she scarcely durst suffer out of her sight, him she thrust forth» . . . «that adulterous partner» («the vilest of all two-legged beasts» nennt ihn B. an anderer Stelle), «neither in birth nor in beauty nor in any honest quality was in any wise comparable with her disdained husband». «Bothwell was an ape in purple». «One is divorced, another is coupled, and that in such posting speed, as they might scant have hasted to furnish any triumph of some noble victory». Die Mutter dem Mörder des Vaters vermählt: so wächst Jakob auf, einsam, zum Mißtrauen gegen alle gezwungen, nur mit einem einzigen Vertrauten, dem Grafen von Mar, mit dem zusammen er erzogen worden war. Die Ähnlichkeit mit Hamlet und seinem Schulfreund Horatio ist in die Augen springend. Auch im Charakter Jakob's findet die Verfasserin zahlreiche Analogien mit Hamlet; aber ich fürchte, daß sie sich hier auf schlüpfrigen Grund verlocken ließ, wenn sie die Selbstanklagen Hamlet's mit den Vorwürfen vergleicht, die Elisabeth in ihren Briefen dem königlichen Vetter macht, weil er nicht hart zugreife. Würde Shakespeare gewagt haben, Hamlet ausrufen zu lassen: «O welch ein Schurk' und niedrer Sklav' bin ich!», wenn er dabei an König Jakob gedacht hätte? — Sehr einleuchtend sind dagegen die Parallelen zwischen Polonius und Lord Burleigh, dem ränkevollen Feind des Grafen Essex, die wohl auch anderen schon aufgefallen sind. Es scheint mir gar nicht unwahrscheinlich, daß Shakespeare den alten Lauscher und Schnüffler, dessen Ränken nach seinem Tode noch (durch die Intrigen seines Sohnes) der ehrlich tapfere Graf Essex zum Opfer gefallen war, zum Gegenstand seiner Satire gemacht hat. Dagegen kann ich an die Parallelen Polonius = Rizio, Ophelia = Elizabeth Vernon und Hamlet = Essex nicht glauben. Die Verfasserin sieht allmählich überall historische Porträts: der Leser ist zuerst begeistert, wird aber gerade durch die Fülle der angeblichen Beweise schließlich etwas nervös[1]). Es fällt ihr auch schwer, das rechte Maß zu halten in der Bewertung der literarischen Quellen, die sie überall als ganz unwesentlich abtut. Das Bild das sie sich vom «Urhamlet» Kyd's macht, ist daher auch recht verschwommen. Aber etwa in der Hälfte der Fälle kann man ihr beistimmen: der «Hamlet» ist innerhalb des von der Novelle Belleforest's, für Shakespeare von Kyd's «Urhamlet», gesteckten Rahmens sicher durch die historischen Ereignisse, die

[1]) Man wundert sich, daß ihr die bestechende Analogie Laertes = John Ruthven und Ophelia = Anne Mary Douglas entgangen zu sein scheint, die nach Silberschlag auch bei Brandes (2. Aufl. S. 491) erwähnt war.

mit der schottischen Thronfolge zusammenhängen, tief beeinflußt worden. Dem interessanten, ja sensationellen Buch werden die Leser nicht fehlen; schießt es auch über das Ziel hinaus, so bietet es doch reiche Anregung.

Ihre Untersuchungen über «Hamlet und die schottische Thronfolge» setzt Miss Winstanley fort mit Bezug auf «Macbeth» und «Lear».[1]) Aber sie ist diesmal nicht so glücklich mit ihren Entdeckungen. Ihre Idee, daß man einen Niederschlag des Gefühls- und Gedankenkomplexes seiner eigenen Zeit in Shakespeare's Werken finden müsse, ist ganz gewiß richtig. Gerade bei «Macbeth» und «Lear» liegt es besonders nahe, danach zu forschen, und ich habe das selbst in meinem Aufsatz über Shakespeare und König Jakob (Sh.-Jahrb. 54), der ihr wohl nicht zu Gesicht gekommen ist, versucht. Miss Winstanley geht nur von der falschen Voraussetzung aus, daß sich ein kritischer Leser durch «cumulative evidence» überzeugen lasse. Das Gegenteil ist der Fall: fünfzigmal Null gibt wieder Null, und über der vielen Spreu verliert man leicht die Geduld und übersieht die Weizenkörner ganz. Selbstverständlich ergeben sich viele Parallelen aus analogen Situationen: daß bei Nacht Fackeln getragen werden (Banquo und Bartholomäusnacht), daß das mörderische Paar sich in einer Kammer unterredet (Macbeth und Bothwell), daß die Nacht still ist beim Mord (Duncan und Darnley), daß den Verbrecher der Schlaf flieht (Lady Macbeth und Karl IX.), oder daß der Kranke in einer Sänfte getragen wird (Lear und Coligny) — solche natürlichen Parallelen beweisen gar nichts, auch wenn sie zu hunderten angeführt werden. Miss Winstanley zeigt auch zu wenig literarhistorische Methode: sie geht nicht aus von Shakespeare's Vorlage, wie sie die neueste Forschung herausgeschält hat, sondern wählt sich irgendeine Einzelquelle, die ihr den Beweis recht leicht macht. Für «Macbeth» werden nicht die beiden Berichte bei Holinshed (Duncan und Duff) zugleich herangezogen, sondern meist nur der, von dem Shakespeare abweicht. Natürlich stimmt dieser dann mehr zu irgendeinem Detail aus der neueren Geschichte. Bei «Lear» fällt die Hauptquelle, das alte Drama, unerwähnt unter den Tisch. Sie zieht auch nicht Shakespeare's Arbeitsweise in anderen Stücken heran: so wie er den Mord an Duncan durch Einzelheiten aus dem Mord an Duff illustriert, so hatte er etwa den Aufstand des Jack Cade durch Einzelheiten aus dem des Wat Tyler lebendig gemacht. So unerhört war das also nicht. Sie fragt sich auch zu wenig, wie Shakespeare zur Kenntnis der Berichte über die neuere Geschichte kam, wenn solche nur in Geheimberichten der fremden Gesandtschaften oder in französischen Büchern, wie denen von Blaevod (Blackwood) und Belleforest enthalten waren. Läßt man all diese Spreu weg, so ergibt sich als Resultat des Buches das Folgende. Shakespeare's «Macbeth» zeigt manche Anklänge an die Ermordung Darnley's durch Bothwell, den Geliebten seiner Gattin Maria Stuart. Wenn Shakespeare über diesen schottischen Königsmord genau orientiert war, vor allem die «Detection» Buchanan's, und die daran angefügte anonyme «Oration» kannte, dann mag er wohl da und dort bei Lady Macbeth an Maria Stuart erinnert worden sein. Und doch bleibt schließlich nur

[1]) Lilian Winstanley: Macbeth, King Lear and Contemporary History. (Being a study of the relations of the play of «Macbeth» to the personal history of James I., the Darnley Murder and the St. Bartholomew Massacre, and also of «King Lear» as symbolic mythology.) Cambridge, University Press. 1922. (15 s. net.)

ein auffallender Zug übrig, daß nämlich die (an Epilepsie leidende) Maria Stuart nach dem Mord melancholisch gewesen sei und zwei Tage nach der Heirat mit Bothwell ein Messer verlangt habe, um sich zu töten. Auch das ist freilich ein allgemein menschlicher Zug. — Stärker sind die Übereinstimmungen zwischen dem Darnley-Mord und «Lear». Darnley hatte durch brutale Anmaßung die Liebe seiner Gattin Maria Stuart allmählich in glühenden Haß verwandelt, so daß sie ihm den Königstitel entzog und ihn auf jede Weise zu demütigen suchte. Wir wissen (aus den Geheimberichten), daß, während er vorher der König hieß, er jetzt — Dez. 1565 — nur noch «the queen's husband» genannt wurde — also wie Lear von Oswald nur noch «my lady's father» tituliert wird. Maria nahm Darnley sein Gefolge weg und entzog ihm die Mittel für seinen Unterhalt (1567), dem Adel wurde befohlen ihm nicht mehr zu gehorchen, so daß er, von allen mißachtet, zu seinem Vater ritt (1572). Die «Oration» predigt der Maria «You drove away his servants . . . you thrust him out, naked, alone, unarmed, among thieves to be slain; . . . your poor husband was barred from all company of the nobility, his servants forbidden to come at him or sent away from him and thrust away into solitary desert for a laughing-stock». Und bei Buchanan (Miss W. hat leider keine genauen Stellenangaben, auch die Zitate sind nicht philologisch getreu) heißt es «And whereas the Queen suspected that the Earl of Murray would show him courtesy, she practised with his wife to go home in haste and fain herself sick, and keep her bed, that at least by this colour, under pretence of her sickness, the king might be shut out of doors. . . Being thus denied all duties of civil kindness, the next day, with great grief of heart, he retired to his old solitary corner. In the meantime, while the king in that want of all things, and forsaken of all friends, scant with begging findeth room in a cottage, Bothwell . . . was . . . removed . . . into the Queen's own lodging.» Es läßt sich nicht leugnen, daß hier in der Tat eine auffallend ähnliche Situation mit der des von Regan ausgesperrten Lear vor Gloucester's Schloß vorliegt. Freilich Darnley ist der «young gentleman», Lear ein Greis. Aber auch seine Unterbringung «in a place of small resort'. . . near a few almshouses for poor beggars» könnte an Lear's Zusammensein mit Edgar, dem «armen Toms», erinnern. Weiter meint Miss W., Murray möge einige Züge für Kent geliefert haben: er ist der einzige Freund des Königs und ist deshalb am Hofe in ständiger Todesgefahr, «that made him rather choose to go into banishment than to remain in court among ruffians». Er kehrt aber heimlich an den Hof zurück, um Darnley zu helfen. Bothwell spielt die Rolle Edmund's, um den sich zwei Frauen streiten: Maria vollzieht die Heirat mit ihm, bevor seine erste Ehe geschieden ist, wie Buchanan betont, und der venezianische Gesandte berichtet «daß beinahe unmittelbar nach dem Tode des Königs von Schottland die Gattin einer der bedeutendsten Persönlichkeiten des Königsreichs an Gift starb und eine Heirat zwischen der Königin und dieser Persönlichkeit folgen sollte».

Gegenüber diesen wirklich merkwürdigen Übereinstimmungen spielen die vagen Parallelen der Bartholomäusnacht gar keine Rolle und wären besser ganz weggeblieben. Darf man annehmen, daß Shakespeare die im Ton einer catilinarischen Rede gehaltene Anklageschrift Buchanan's gelesen hat? Immerhin bleibt noch die Schwierigkeit der Identifizierung der Mutter König Jakob's mit den Lear-Töchtern. Im «Basilikon Doron» hatte Jakob mit deutlichem Hinblick auf seine Mutter ausdrücklich seinem Sohn eingeschärft, er solle nicht dulden,

daß über seine Vorfahren schlecht gesprochen werde. Konnte es da Shakespeare wagen, sie in solcher Gestalt auf die Bühne zu bringen? Das ist die Frage, die sich uns am Schluß des interessanten Buches aufdrängt.

Eine Parallele zu den Arbeiten von Miss Winstanley ist in gewissem Sinne das neue Buch von Arthur Acheson, «Shakespeare's Lost Years»[1]), wo die Ähnlichkeit von Shakespeare's Bastard Faulconbridge aus «König Johann» mit dem Charakter des 1591 gefangen gesetzten natürlichen Sohnes Heinrichs VIII., Sir John Perrott zu der Hypothese führt, daß Shakespeare sein Stück (1591!) geschrieben habe, um für den Bastard-Königsohn politische Sympathien zu erwecken. Natürlich muß dann aber dasselbe auch für den Autor anonymus des «Troublesome Raigne of King John» gelten, dem doch Shakespeare die Figur entnommen hat, und Acheson schreibt auch ihm dieselbe politische Tendenz zu. Der Verfasser des Buches über die «Dark Lady» ist ja dafür bekannt, daß er in dieser Beziehung etwas rücksichtslos vorgeht.

Es ist ein erfreuliches Zeichen von Tatkraft, daß die von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft veranlaßte Sammlung von Shakespeare's Quellen trotz der schweren Zeiten weitergeführt wird, so daß als 2. Bändchen die Quellen zu «Romeo und Julia», wieder von Rudolf Fischer übersetzt und herausgegeben, erscheinen konnten[2]). Massuccio's «Mariotto und Gianozza», Luigi da Porto's «Giulietta», Bandello's und Boisteau's Versionen und endlich Brooke's «Romeus and Juliet», also alle Hauptstadien der Entwicklung der Novelle bis zu Shakespeare sind in Übersetzungen, die englische Verserzählung auch im Original, mitgeteilt. Freilich, für Shakespeare selbst wäre wichtiger als alle die früheren Gestaltungen der Novelle die Bearbeitung Boisteau's in Painter's «Palace of Pleasure» gewesen, die er zweifellos gelesen hat, und es ist sehr zu bedauern, daß diese Version nicht abgedruckt worden ist. Nach der Einleitung Brandl's wäre ja sogar Painter direkt von Bandello abgezweigt, so daß wir uns fragen müßten, warum Shakespeare den schwächlichen Schluß von Boisteau gewählt hat. Wäre Painter's Übertragung abgedruckt, dann könnte jeder Leser selbst diesen kleinen Irrtum richtigstellen und deutlich sehen, daß sie ebenso wie Brooke auf die französische Verwässerung zurückgeht. Ich meine die Sammlung sollte lieber doch nicht die Stoffgeschichte bieten, sondern die Quellen, die Shakespeare in Händen hatte, ein Prinzip, das ja im ersten Bändchen auch befolgt war. In der Übersetzung der breit behaglichen Verserzählung von Brooke hat Fischer die ermüdenden Distichen des «Poulter's Measure» durch reimlose rhythmische Zeilen ersetzt, was man gerne billigen wird. Dem Fleiß des Übersetzers und der Energie des Herausgebers (Brandl) gebührt aufrichtiger Dank. Trotz des naturgemäß gesteigerten Preises wird man auch dieses zweite Bändchen gerne bei Seminarübungen verwenden.

---

[1]) Arthur Acheson: Shakespeare's Lost Years in London, 1586 bis 1592. New York, Brentano. 1921. [Das Buch hat mir nicht vorgelegen.]

[2]) Quellen zu Romeo und Julia, herausg. von Rudolf Fischer [Shakespeare's Quellen in der Originalsprache und deutsch, herausg. im Auftrag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 2. Bändchen]. A. Marcus und E. Weber's Verlag, Dr. Albert Ahn, Bonn 1922. 251 S. (Preis 36 M.)

D. Shakespeare's Sprache.

Ein neues Shakespeare-Wörterbuch wird jedem deutschen Shakespeare-Leser willkommen sein, der sich das große Lexikon von Alexander Schmidt oder das englische von Onions nicht leisten kann[1]). Aber auch für den Forscher ist dieses neue Werk von Leon Kellner eine sehr nützliche Arbeit, weil sich der Verf. als besondere Aufgabe gestellt hat zu zeigen, wie viel wir nicht wissen. Die Menge der schwierigen Stellen, deren zufriedenstellende Interpretation bisher noch nicht gelungen ist, wird einem nirgends so deutlich vor Augen geführt wie hier. Und das ist immerhin ein großes Verdienst und beweist, daß der Verf. seine Arbeit nicht leicht genommen hat. Auch seine eigenen Erklärungsversuche sind immer interessant, wenn man auch natürlich nicht jeden ohne weiteres annehmen wird. Gern hätte ich sogar manchmal gesehen, daß er sich enger an seinen großen Vorgänger, Alexander Schmidt, angeschlossen hätte. Dort sind zumeist die Bedeutungen eines Wortes scharfsinnig in ihrer historischen und psychologischen Entwicklung angeordnet. Bei Kellner tritt das Streben, Bedeutungsextreme zu fixieren, dem oft hindernd in den Weg; man erkennt nicht mehr wie eins sich aus dem anderen ergibt. Mir sagen z. B. die acht Bedeutungen von «nice» bei A. Schmidt mehr als die 14 bei Kellner. Und wie die Bedeutungen, so können auch die Wortformen bei letzterem durch ihre große Zahl verwirren: Verb und Verbaladjektiv oder Verbalsubstantiv, auch Verb und Substantiv, vor allem aber Grundwort und Zusammensetzungen wären in einem solchen abgekürzten Wörterbuch besser zusammenzufassen. Wörter wie «yravish», «yslake», die es gar nicht gibt — nur im Altenglischen kann man, ob immer mit Recht möchte ich hier nicht entscheiden, aus einem part. perf. mit «ge-» auch einen inf. mit «ge-» bilden —, sollten wegbleiben oder unter «yravished» auf «ravish» verwiesen werden. Die Knappheit bringt es mit sich, daß uns die Entstehung einer Bedeutung nicht immer klargelegt wird. Unter «again» wird z. B. eine Bedeutung «drauf los» konstruiert («till he roar again», «until I sweat again»), unter der ich mir nichts vorstellen kann. Dagegen ist doch A. Schmidt's Ansatz «in return» ganz verständlich — auch für die von Kellner aus «Jack Juggler» und «Every Man in his Humour» angeführten Stellen. Es liegt eine nicht zu unterschätzende Gefahr für die Schule im Ansatz solcher unvermittelter Bedeutungen. Unter «good» wird aus dem Ausruf von Rosalinde «Good my complexion!» (As 3, 2 [nicht 3!], 204) die moderne Umlautung von «God» abgeleitet: «Soviel wie 'God's my c.', Gott stehe meiner Gesichtsfarbe bei. Vgl. bei Ben Jonson 'God's my life', 'God's my comfort' u. a. Beteuerungen gleichen Ursprungs.» Nun, ich sehe hier keine Parallele: Gott kann mein Leben sein, mein Trost — aber Gott kann doch nicht meine Gesichtsfarbe sein! Die landläufige Auffassung, daß Rosalinde ihre Gesichtsfarbe bittet, sie nicht durch Erröten bloßzustellen, scheint mir da doch bedeutend einleuchtender. Schließlich möchte ich noch bemerken, daß die von Kellner mit meinem Namen bezeichneten Übersetzungen in der Mehrzahl solche von Schlegel und Tieck sind, die von mir allerdings beibehalten wurden. So interessant auch ein Lexikon zum Durchblättern ist, sein wahrer Wert zeigt sich immer erst bei der Benützung: ich zweifle nicht, daß sich Kellner's Werk als sehr wertvoll erweisen wird.

[1]) Leon Kellner: Shakespeare-Wörterbuch [Englische Bibliothek, hrsg. v. Max Förster, Bd. 1]. Leipzig, Bernh. Tauchnitz, 1922. (120 M.)

Von der großen Darstellung der englischen Sprachgeschichte, dem Lebenswerk des Wiener Anglisten Karl Luick[1]), liegt jetzt außer dem altenglischen auch der mittelenglische Teil der Lautlehre fertig vor. Gerade hier tritt des Verfassers scharfsinnige und doch stets besonnene Forscherarbeit am glänzendsten hervor, schon aus dem Grunde, weil es meistens Probleme sind, die er selbst in früheren Untersuchungen ausführlich behandelt hat. Da es sich überall darum handelt, den ersten Anfängen der Lautveränderungen nachzuspüren, ist die übliche auf der Kulturgeschichte mit der kulturellen Herrschaft einer Sprachform aufgebaute Einteilung chronologisch um ein Jahrhundert hinaufgerückt, so daß der mittelenglische Zeitraum hier vom 11. bis ins 15. Jh. gerechnet wird. Tatsächlich erscheinen eben die ersten Spuren der für das Mittelenglische charakteristischen Lautvorgänge schon im 11. Jh. Aber da erst der endgültige kulturelle Zusammenbruch des Angelsachsentums um 1150 das Verschwinden der westsächsischen Schriftsprache mit sich brachte und als Wirkung der Franzosenherrschaft ein Aufkommen der Lokaldialekte in der Schrift ermöglichte, wird man an der späteren Grenze doch festhalten müssen. Daher vermeidet auch der Verf. die ausdrückliche Bezeichnung «Mittelenglische Periode». Aber wir wollen uns freuen, daß wir jetzt die erste vollständige wissenschaftliche Lautlehre des Mittelenglischen haben, ein Werk, auf das die deutsche Forschung stolz sein kann. Es liegt in der Natur des Gegenstandes, daß die Fäden oft in verwirrender Fülle nebeneinander her laufen, aber immer wieder weiß uns der Verf. eine klare Erläuterung zu geben. Namentlich die phonetischen Erklärungen der meisten Lautveränderungen sind sehr zu begrüßen. Erst durch solche phonetische Erklärung jedes einzelnen Vorgangs kann ein grammatisches Kolleg lebendig wirken. Es ist hier nicht der Ort auf Einzelheiten einzugehen: erst die nächsten Lieferungen werden sich ja mit der Sprache von Shakespeare's Zeit befassen. Aber eine wissenschaftliche Einsicht in den Klang von Shakespeare's Worten ist auch ohne dieses Werk als Grundlage nicht zu gewinnen.

E. Das Drama in Shakespeare's Zeit.

Die Anfänge des mittelalterlichen Dramas in der kirchlichen Liturgie untersuchen zwei vortreffliche Arbeiten von Karl Young, Professor des Englischen in Madison, Wisc.[2]). Die eine behandelt die dramatischen Elemente in der österlichen Grablegung der Kirche, wo das «Sepulchrum» drei liturgische Akte entwickelte, die «Depositio Hostiae», «Elevatio Hostiae» und die «Visitatio Sepulchri», wie sie typisch in einer Version des 14. Jh. aus St. Blasien vorkommen. Als Ursprung des «Grabes» wird die Aufbewahrung der am Gründonnerstag im Voraus geweihten Hostie — die Konsekration am Charfreitag war seit dem 5. Jh. verboten — über Nacht an irgend einem verschlossenen Ort nachgewiesen, was man symbolisch als Grablegung und Auferstehung des Leibes

[1]) Karl Luick: Historische Grammatik der englischen Sprache. Erster Band: Lautgeschichte, 3.—6. Lieferung. Leipzig, Chr. Herm. Tauchnitz. 1920/21 (S. 321—548).

[2]) Karl Young: The Dramatic Associations of the Easter Sepulchre und Ordo Rachelis [University of Wisconsin Studies in Language and Literature No. 10 und No. 11]. Madison 1920 und 1919. Preis je 50 cents.

Christi deutete und mit entsprechender Feierlichkeit ausführte. Die Versinnlichung geht weiter, indem statt oder mit der Hostie das Kreuz in das «Grab» gelegt und wieder erhöht wird. Dies wird durch die große Zahl der überlieferten internationalen Texte in seinem Werden verfolgt und gezeigt wie sich die «Visitatio Sepulchri» dann an dieses sinnlich gewordene Grab anschließt.

Die andere Arbeit untersucht Ursprung und Entwicklung des Mysteriums vom Bethlehemitischen Kindermord oder, wie das liturgische Spiel nach der Figur der klagenden Mutter genannt wird, «Ordo Rachelis». Auch hier ist das reiche Material der lateinischen Texte zu einer überzeugenden Entwicklungsreihe geordnet und die Texte selbst sind in sorgfältigem Abdruck nach den Handschriften angeführt, so daß Young doch nicht unwesentlich über Wilhelm Meyer aus Speyer (Fragmenta Burana) hinauskommt.

Die wichtige Entdeckung eines bisher unbekannten vor-shakespearischen «Richard III.» ist Oscar James Campbell von der Universität von Wisconsin gelungen[1]). Er hat gefunden, daß die holländische Tragödie «Roode en witte Roos, of Lankaster en York» von L. van den Bosch, Amsterdam 1651, eine (freie) Übersetzung aus dem Englischen ist. Wir haben von demselben Autor außer einer Übertragung des «Don Quixote» noch vier Übersetzungen englischer Werke, so daß auch für diese Tragödie ein englisches Original nicht unwahrscheinlich ist. Es ergibt sich nun, daß Bosch keineswegs von Shakespeare's «Richard III.» abhängig ist, weil er vielfach Chroniken in anderer Weise benützt als dieser. Aber deutliche Beziehungen zeigen sich zu Legge's «Richardus Tertius» und zur «True Tragedy of Richard III.» Dagegen scheinen mir die von Campbell hervorgehobenen Ähnlichkeiten mit Shakespeare's Stück zu vage, um darauf eine Beziehung aufzubauen. Wir haben auch bei Bosch eine Geisterszene, aber es ist der genaue Abklatsch des «Evil Spirit» des Brutus aus Plutarch, während Shakespeare den Andeutungen der «True Tragedy» folgt, wo es (in Seneca's Manier) die Geister der Ermordeten sind, die Richard bedrängen. Ebenso folgt Shakespeare in der Werbeszene um Anna dem Vorbild des «Tamburlaine», während Bosch einen anderen Typus repräsentiert, der sich nach Seneca in Legge's «Richardus III.» findet. Ich kann deshalb Campbell nicht Recht geben, wenn er meint «This lost play Shakespeare must have known and used, now and then, to point material which he derived largely from Holinshed.» Daß das Original, auf das die holländische Bearbeitung zurückgeht, Legge und die «True Tragedy» benutzte, scheint mir bewiesen zu sein; aber Shakespeare hat dieses Stück nicht herangezogen. Gewiß hätte er das getan, wenn etwa Marlowe der Autor gewesen wäre, auf den Fleay einst hingewiesen hat. Campbell's schöne Veröffentlichung kann des allgemeinen Interesses sicher sein.

F. Nachwirkung.

Der erste, der sich mit künstlerischer Begeisterung und wissenschaftlicher Kritik mit Shakespeare als dem größten Dramatiker der Vergangenheit befaßte,

---

[1]) Oscar James Campbell: The Position of the «Roode en witte Roos» in the Saga of King Richard III [University of Wisconsin Studies in Language and Literature No. 5]. Madison 1919. 169 S.

war John Dryden. Stammt doch von ihm schon das von Johnson zitierte Wort «That Shakespeare was the man who, of all modern and perhaps ancient poets, had the largest and most comprehensive soul.» Deshalb verdient eine ausgezeichnete Monographie über diesen Dichter von Mark Van Doren[1]) wohl hier eine Erwähnung; auch wenn sie gerade den Dramatiker und Kritiker Dryden nicht in erster Linie behandelt. Mit glänzender Beherrschung seines Gegenstandes weiß der Verfasser die dichterischen Qualitäten Dryden's klar zu analysieren und auf antike und moderne Vorbilder zurückzuleiten. Dryden's Gebiet ist die Poesie des Tatsächlichen, «the poetry of statement», die Wiederspiegelung von Persönlichkeiten, Handlungen, Ideen, Kunst in einem Vers, dessen leichter Fluß und musikalischer Klang die Nüchternheit des Ausdrucks vergessen läßt. Sein erstes Gedicht zeigt eine geradezu chaotische Metrik. Aber er arbeitet sein ganzes Leben an sich, und erreicht unter Waller's Einfluß bald die vollkommene Herrschaft über das heroische Reimpaar. Im «Indian Emperor» sucht er den kriegerischen Ton der Trompete und Trommel in seinen dröhnenden Versen wiederzugeben; in «Aureng Zebe» ist der heroische Vers unter dem Einfluß von Shakespeare's Blankvers weich und geschmeidig geworden, um in den folgenden Stücken ganz dem Shakespeare'schen Verse zu weichen. Überall sieht man, wie Dryden arbeitet und experimentiert. Der Gelegenheitsdichter, der poetische Journalist, der Lyriker, der Verserzähler werden in verschiedenen Kapiteln behandelt, die alle nicht nur die wissenschaftliche Gründlichkeit, sondern fast mehr noch den nachfühlenden künstlerischen Geschmack des Verfassers beweisen. Man bekommt ein glänzend abgerundetes Bild der dichterischen Persönlichkeit Dryden's.

Im Anhang zu seinem prächtigen Beethoven-Buch hat Albert Leitzmann[2]) auch eine Reihe von Shakespeare-Stellen abgedruckt, die Beethoven sich in seinem Handexemplar mit Bleistift angestrichen hatte. «Shakespeare und kein anderer» war ja nach Schindler's Bericht «Beethoven's poète de prédilection»: Shakespeare's Werke kannte er wie seine eigenen Partituren. Zu einer Macbeth-Bearbeitung von Heinrich v. Collin hatte Beethoven eine Komposition begonnen, die leider — weil Collin das Stück zu schaurig fand — Fragment geblieben ist (vgl. Sh.-Jb. 37, 100). In Eschenburg's Übersetzung, ebenso wie unsere Klassiker, las er seinen Shakespeare. Trotzdem er selbst Therese Malfatti Schlegel's Übersetzung empfohlen hatte, wollte er persönlich doch nichts davon wissen: «er erklärte sie für steif, gezwungen und stellenweise zu abweichend, was er bloß aus dem Vergleich mit Eschenburg schließen konnte» (Schindler). Leider sind nur zwei Doppelbände seines Exemplars, der Mannheimer Ausgabe, erhalten: B. 3—4 und 9—10. Hier aber erkennt man, wie der deutsche Tondichter in den Dramen des Briten Worte der Lebensweisheit fand, die ihm aus seinem heißen Herzen geschrieben waren. Unter den 18 Stellen aus dem «Kaufmann von Venedig» sind solche wie 1, 2, 16 (die Zeilenzahl nach meiner Ausg. des Schlegel-Tieck) — «Das Gehirn kann wohl Gesetze für das Blut aus-

[1]) Mark Van Doren: The Poetry of John Dryden. New York, Harcourt, Brace and Howe. 1920. 361 S.

[2]) Ludwig von Beethoven: Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen, gesammelt und erläutert von Albert Leitzmann. 2 Bände. Im Insel-Verlag zu Leipzig, 1921.

sinnen, aber ein warmes Blut springt über ein kaltes Verbot hinweg» — oder 1, 3, 180 — «Ich mag keine schönen Worte und ein schelmisches Herz» — oder 4, 1, 73 — «Eine jede kleine Beleidigung muß auch nicht gleich Haß hervorbringen» — und 4, 1, 191 über die «quality of mercy». Daß natürlich die berühmte Stelle über die Wirkung der Musik (5, 1, 71) nicht fehlen darf, versteht sich von selbst.

G. Zeitkultur.

Die historischen Lieder sind vielfach von den Dramatikern als Quellen benutzt worden. Eine hübsche Untersuchung über die Ballade vom schottischen Aufstand unter Simon Fraser bringt eine Bonner Arbeit von Johanna Jahn[1]). Sie weiß als Verfasser dieser zweitältesten mittelenglischen Ballade den Spielmann Richard le Harpur im Dienste des Ritters Thomas de Multone, eines der Richter, die Fraser verurteilten, wahrscheinlich zu machen. Daß er zugleich die Ballade vom Sieg der Flandrer über die Franzosen bei Courtray 1302 verfaßt habe, läßt sich wohl aus den schwachen Ähnlichkeiten doch nicht folgern.

Wie sich das Idealbild der Ehefrau in der englischen Renaissance allmählich ausgebildet hat, zeigt gut eine sehr fleißige Dissertation von Irmgard von Ingersleben[2]), bei der nur die allzureichlichen wörtlichen Anführungen der alten Texte die Übersicht erschweren. Als Grundlage dient ihr das posthum veröffentlichte Gedicht «The Wife» des unglücklichen Sir Thomas Overbury (1613), das in der vortrefflichen Ausgabe der Werke O.s von E. F. Rimbault (1890) leicht zugänglich ist. Über den Dichter selbst war nach dieser Ausgabe eigentlich kaum noch etwas Neues zu sagen. Im allgemeinen neigt die Verfasserin nur etwas zu sehr dazu, ihn, der die Form der Charakterskizze auf den Gegenstand der Ehezuchtbücher übertrug, als «gänzlich unbeeinflußt» in literarischer Beziehung hinzustellen. Sie kommt doch zu dem Schluß, daß Overbury's Gedicht «in theoretischer Form das Ergebnis der moralischen Bestrebungen und Ansichten in den Köpfen der Besten gibt, ohne doch sich wesentlich über seine Zeit zu erheben, wie es Shakespeare gelegentlich tut.» Die Geschichte einer moralischen Anschauung zu verfolgen, fordert die Bewältigung eines recht spröden Stoffs, und der Fleiß der Verfasserin, der mit ihm fertig wurde, verdient alle Anerkennung.

Über den Wandel des männlichen englischen Bildungsideals, also des Begriffs des Gentleman, von der Zeit der Humanisten bis ins 18. Jh. handelt eine tüchtige Bonner Arbeit von Walter Göricke[3]). Sie geht zwar aus von Castiglione's «Cortegiano», kann aber natürlich, da es ihr auf das bürgerliche Ideal der moralischen Wochenschriften ankommt, das 16. und 17. Jh.

[1]) Johanna Jahn: Die mittelenglische Spielmannsballade von Simon Fraser [Bonner Studien zur englischen Philologie, Heft 13]. Bonn, Verlag von Peter Hanstein, 1921. 59 S.

[2]) Irmgard von Ingersleben: Das Elisabethanische Ideal der Ehefrau bei Overbury (1613). [Neue Anglistische Arbeiten, herausg. von Schücking und Deutschbein, No. 5]. Cöthen, Verlag von Otto Schulze, 1921.

[3]) Walter Göricke: Das Bildungsideal bei Addison und Steele [Bonner Studien zur Englischen Philologie, begründet von K. Bülbring, fortges. von W. Dibelius, 14]. Bonn, Peter Hanstein, 1921. 55 S.

nur summarisch behandeln. Sonst hätte natürlich auch der «Euphues», Sidney und der heroische Roman herangezogen werden müssen, wodurch das Bild des Courtier-Gentleman und des Kavaliers sich nicht unwesentlich verändert hätte. Ebenso wäre das Leben einiger typischer Gentlemen, etwa Sidney, Essex, Lovelace, zu berücksichtigen. Ich glaube, daß auch für Addison und Steele mancherlei aus ihrer Persönlichkeit für das Thema herauszulesen wäre. Was in den Wochenschriften vorkommt, ist aber mit Fleiß und Geschick zusammengestellt und zeigt, wie im 18. Jh. das Bürgertum das frühere Ideal umgebildet hat. Freilich vermisse ich auch hier die adelige Parallele von Shaftesbury und Chesterfield.

Zwei recht verschiedene Seiten der englischen Kultur behandeln die ersten Hefte eines Handbuchs der englisch-amerikanischen Kultur, das, von Wilhelm Dibelius herausgegeben[1]), gewiß einem allgemeinen Bedürfnis entgegenkommt. Und doch sind diese beiden Seiten, Frömmigkeit und Wirtschaftlichkeit, nirgends so innig verbunden wie bei dem stark durch alttestamentliches Fühlen beeinflußten angelsächsischen Puritanertum. Otto Baumgarten schildert in geistreichem Plauderton die verschiedenen Typen englischer Frömmigkeit. Der Kieler Vorkämpfer für kirchliche Freiheit wendet sich offenbar an weitere Kreise — die Neuphilologen, von denen das Vorwort spricht, hätten schon etwas kräftigere Kost ertragen — und gewiß wird jeder seine Schilderungen des englischen Protestantismus im 19. Jahrhundert, die geeignet sind, manche im deutschen Publikum herrschende Vorurteile zu korrigieren, mit Nutzen und Vergnügen lesen. Die historische Seite ist wohl absichtlich etwas im Schatten gelassen, aber dann hätte auch die recht wenig glückliche Skizze der englischen Kirchengeschichte — ein Auszug aus dem betreffenden Artikel in Herzog's Realenzyklopädie — besser wegbleiben sollen, bei der sogar der Name des Reformators und Bibelübersetzers Tyndale vergessen ist. Freilich, wenn das Heft der erste Teil eines «Handbuchs» sein soll, müßte man nicht nur eine bessere historische Übersicht, sondern überhaupt mehr Systematik verlangen. Da wird von Bunyan erzählt und im nächsten Abschnitt von den Baptisten, aber daß Bunyan Baptist war, erfährt der Leser nicht. Eine gewisse Vollständigkeit hätte vielleicht doch angestrebt werden sollen, so daß man z. B. die Sekte der Unitarier — die doch gewiß eine wichtige Rolle im religiösen Leben Englands spielen — nicht vergebens suchte. Zum Suchen und Nachschlagen scheint freilich das Buch überhaupt nicht bestimmt, denn ein Register fehlt.

Das zweite Heft, über die englische Wirtschaft, von dem Charlottenburger Professor H. Levy wird dem Neuphilologen noch willkommener sein. Es ist eine gediegene, systematische und historisch fundierte Übersicht über das Werden des Handels, der Industrie, der Landwirtschaft und der sozialen Probleme Englands mit einem sehr interessanten Ausblick auf die zukünftige Entwicklung. Für das Verständnis Shakespeare's ist als Ergebnis der sozialpolitischen neuen Untersuchungen bedeutsam, daß die vielverlästerten ersten Stuarts,

---

[1]) Otto Baumgarten, Religiöses und kirchliches Leben in England. — Hermann Levy, Englische Wirtschaft. [Handbuch der englisch-amerikanischen Kultur, her. v. Wilhelm Dibelius.] Leipzig, B. G. Teubner, 122 und 153 S. (Preis 26 und 32 M. geb.).

Jakob I. und Karl I., eine vorbildliche Fürsorge für die untersten Schichten, die Armen, entfaltet hatten, die seither nie wieder erreicht wurde, so daß die künftige Sozialpolitik hier wieder anknüpfen muß. Die Revolution der Puritaner hat es aber verstanden, das Bild der beiden Könige so zu verunstalten, daß man erst heute wieder die wahren Farben aufdeckt: ein bedenkliches Zeichen auch für uns, wie lange solche politische Lügen lebendig bleiben.

Nicht so sehr zu wissenschaftlicher Erkenntnis als zu ästhetischem Genuß will eine hübsche Neuübersetzung von acht italienischen Novellen führen[1]), aus denen — auf mancherlei Umwegen — Shakespeare'sche Dramen abgeleitet sind. Ursprünglich hatte Paul Schubring wohl geglaubt, hier dem Shakespeare-Freund etwas Neues zu bieten, aber als er nach Fertigstellung seiner Übersetzung entdeckte, daß Karl Simrock die Arbeit für Shakespeare schon vor mehr als 70 Jahren viel besser geleistet hatte, gab er seine Novellen einfach als Beispiele italienischer Erzählungskunst, die neben und im Vergleich mit der dramatischen Kunst Shakespeare's genossen werden soll, was er durch Anfügung einer neunten Novelle (Ippolito und Leonora) unterstreicht, die mit Shakespeare nichts zu tun hat. Nur hätten dann die Einleitung und Schlußbemerkungen, so weit sie sich auf Shakespeare beziehen, und die ziemlich zwecklosen Personenverzeichnisse auch wegbleiben können. Wer indes die Novellen als unabhängige Kunstwerke auf sich wirken läßt, der wird bei der flüssigen Übersetzung von Schubring auch auf seine Kosten kommen und wird auch einen (freilich nicht streng kritischen) Seitenblick auf Shakespeare nicht ungern tun. Natürlich bietet auch dann der 1852 von meinem Großvater Adelbert Keller zusammengestellte „Italienische Novellenschatz" mit seinem mehr als zehnfachen Inhalt besseres Material. Aber wir wollen uns des hübschen Bändchens mit seinem schönen, wenn auch nicht ganz sorgfältigen, Druck als künstlerischer Gabe freuen. Nur der Illustrator A. Propp, der gegen den Wortlaut des Textes in einem Bild zu «Viel Lärm um Nichts» die dem Boraccio entsprechende Figur, von einer schwarzen Mondsichel «beleuchtet», durch die Ritzen einer modernen Jalousie in Hero's Zimmer spähen läßt, hätte die Zeitkultur etwas besser nachempfinden sollen.

Zum Schluß sei noch der nach dem Tode des Verfassers fertiggestellten 8. Auflage des altbewährten Grundrisses der Geschichte der neueren Philosophie von Richard Falckenberg gedacht[2]). Gerade jetzt, wo die Forschung wieder mehr das Denken Shakespeare's auf oft wirr durcheinander gehenden Spuren nach philosophischen Anregungen zurückzuverfolgen bemüht ist, ist ein solcher Führer willkommen. In knappster Form, aber immer klar in wohlgeschultem Stil, wird uns die Entwicklung des modernen philosophischen Denkens von Nicolaus von Cusa bis in die Gegenwart geboten. Es ist erstaunlich, welche Masse von Stoff hier übersichtlich trotz der Enge des Raumes zusammen-

[1]) Shakespeare's Italienische Novellen, herausgegeben [übers.] von Paul Schubring [Hortus Deliciarum B. 15]. Verlag von Julius Bard, Berlin 1920, 315 S. (Preis in Pappband 100 M.)

[2]) Richard Falckenberg: Geschichte der neueren Philosophie von Nikolaus von Kues bis zur Gegenwart, im Grundriß dargestellt. Achte, verbesserte und ergänzte Auflage. Berlin und Leipzig. 1921. Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger. 738 S.

gedrängt ist. Auch die Nichtphilosophen werden hier ein zuverlässiges Nachschlagebuch haben für all die vielen Fragen, die sich ihnen in unserer philosophisch so allgemein interessierten Zeit aufdrängen. Für die nächste Auflage möchte ich nur empfehlen, daß anstatt der ungeschickten und nicht immer richtigen gelegentlichen Aussprachebezeichnung sämtliche englische Namen nach Schröer's Aussprache-Wörterbuch revidiert werden.

II. Einzelreferate.

Benedetto Croce: Ariosto, Shakespeare e Corneille. Bari. Laterza e figli. 1920.

Theory and practice were never better combined than in the tireless work of the Italian philosopher-critic, Benedetto Croce. More remarkably than any other living scholar he unites exact knowledge, enormous range and grasp, powers of appreciation and of expression, with immense energy. And yet there is a singular monotony about his writings, perhaps because of his constant iteration of an apparently almost static central point of view, familiar to anyone who knows his «Aesthetic» or has read even the slightest of his «Saggi». The critic as artist, art as the result of a process of impression and expression, the futility in criticism of the historical method and of many other traditional approaches to a subject, — these are some of the axioms, by no means new to English and German philosophers, but repeated as though new again and again in Croce's work and helping by their repetition to swell the formidable bulk of his production.

In the volume here noticed, begun in 1916, Croce says he will treat his three subjects, Ariosto, Shakespeare and Corneille, purely as artists rather than for any «extra-aesthetic» reason of relating them to each other or to some abstract scheme of literary or historical development. Nevertheless on almost every page there is some allusion to the theory — whose illustration calls for subject-matter in poetry and art. Highly synthetic and individual in its result, his method shows him to be a scholar actually by nature in sympathy with some of the so-called intuitionist and expressionist schools of modern creative art, though they have disclaimed him and he often shudders over their poverty in comparison with ancient beauty. From his centering of interest on his theory of the creative process comes his belief that «La poesia ha origine solo in sè stessa e non già dal fuori, dalla nazione, dalla razza o da altra» (p. 208); hence again his objection to «la critica oggettivistica» for failing to see that «l'arte, ogni sorta d'arte, ogni singola opera d'arte, in tanto ha efficacia in quanto s'irradia da un sentimento che ne determina o modera tutte le parti» (p. 200); hence in logical sequence his assurance that criticism is not a cold appraisal of the parts of a work of art but a seizing of its essence through an act of intuitive apprehension similar in kind to the poetic fervor that creates beauty. Closely following his own definition, he puts into practice his theory that the critic's proper function is «discernere ed additare dove sia propriamente il motivo poetico, o di formare gli schemi che aiutino a distinguere il proprio di ciascun opera.»

The extraordinary breadth of knowledge illuminating each poet in turn will hardly be realized at a first reading of the book, so thoroughly is learning

subordinated to appreciation, a means to that, never an end in itself. In his «Nuovi saggi di estetica» (Bari, Laterza, 1920) p. 235, he admits that «le indagini biografiche, sebbene non coincidano con le indagini estetiche, non solo sono indispensabili, com'è naturale, alla storia biografica o poetica, ma anche apportano qualche indiretta utilità alle stesse indagini estetiche,» and in his own criticism he uses to the full every sort of fact and contributory theory, welding the huge mass of detail in each subject into a perfectly compact and brilliant portrait. Ariosto and Corneille are briefly treated, the former with affectionate intimacy, the latter with an unsentimental commonsense that may make some French readers wince. Shakespeare is the centre of the book and is discussed with an intimacy of knowledge, a justice and a sympathy that show a remarkable grasp of the English poet's work.

In this most interesting part of the volume Croce discards after study one and another of the main theories about Shakespeare and all the methods of criticism in vogue since 1616 and finds the essential poetic element in the plays to be, not a new thing but something often stated before, «a profound sense of life» (pp. 91, 95 and passim), which he defines (p. 91) «sentire potentemente la vita, senza la determinezza di una passione ne di un ideale, importa sentirla non rischiarata da una fede, non disciplinata da una legge di bene, non corregibile dalla volontà umana, non riducibile a placidità d'idilliaco godimento o ad ebbrezza di gioia.» Yet the mind of Shakespeare he finds not empty of conviction but as full of a feeling of the limits of human power as of admiration for the power itself when manifested: «Il Dio che pacifiche i cuori è bramato, presentito forse, ma non appare mai,» (p. 93) and the poet's world, one of struggling repulsions and attractions, of hope and despair, of good and ill, of «contrasti insoluti» as revealed in his poetry seems to be moved «per forza sua o in ogni caso misteriosa.»

Once this spirit has been defined in terms not the same but sometimes very similar to those used by Bradley and other metaphysically inclined critics, the dramas are studied in sub-chapters: (1) the comedy of love, (2) the romantic plays, (3) the historical plays as evidence of Shakespeare's interest in practical life, (4) the tragedy of good and evil, (5) the tragedy of will, (6) justice and indulgence, and, finally, the development and chronology of the canon as a whole. There follow three admirable essays, Shakespeare's art, Shakespearean criticism, Shakespeare and ourselves, of which the richly documented, witty and weighty chapter on criticism ought to be read with particular attention. The main trend of these concluding sections will be acceptable to every humanist; the classification of the plays and some of the judgments of special ones may cause unfavorable comment; two small slips are bound to be seized upon by sticklers for accuracy, — the calling of Falstaff's hostess Quick, and the making of Olivia in «Twelfth Night» a «vedovella». Yet for the book's revelation of a critical method useful in centering attention on poetry itself, as well as for its literary scholarship, foreign readers can only be grateful, even though they may not carry their enthusiasm quite so far as Croce's disciple, quoted in the publisher's announcement of the American edition of Ariosto, Shakespeare e Corneille, to the effect that this is «the most important foreign work of criticism ever translated into English.»

Winifred Smith.

Vassar College, Poughkeepsie, N.Y.

Shakespeare, Cymbelin. Nach der Übertragung Dorothea Tieck's bearbeitet von Marie Luise Gothein. Leipzig, Inselverlag, 1922.

Den Einzelausgaben Shakespeare'scher Werke im Inselverlag reiht sich in vorliegendem Büchlein eine Ausgabe des «Cymbelin» an, die den Vorzug einer schönen äußeren Ausstattung mit innerem Werte zu verbinden weiß. Marie Luise Gothein hat Dorothea's Übersetzung einer gründlichen Durchsicht und vielfach einer völligen Neubearbeitung unterzogen. Neben Verbesserungen des Sinnes versucht sie die Rhythmen des Originals treuer nachzubilden. An dessen Verszahl, die von Dorothea an verschiedenen Stellen erweitert wurde, wird grundsätzlich festgehalten. Die besondere Plastik der Shakespeare'schen Sprache in «Cymbelin» soll in stärkerem Maße zu ihrem Rechte kommen.

Die sorgfältige und sachkundige Arbeit der Herausgeberin hat den Text hierdurch in vieler Beziehung verbessert. Nicht nur offenkundige Versehen und Fehler wurden berichtigt — an Stelle des Tieck'schen «Schlaft ihr, Knaben?» ist das unleugbar richtige «Neigt euch, Knaben!» getreten, das des Belarius Erziehung zur Ehrfurcht so schön beleuchtet (3, 3, 2) —, auch sonst hat die Übersetzung durch eine stärkere Annäherung an die besonderen Rhythmen des Originals viele schätzenswerte Veränderungen erfahren. Statt zahlreicher Beispiele nur eines: an Stelle des bei Tieck (1, 1, 137) ebenso unschönen wie schwer verständlichen

Cymbelin. So ohne Gnad und Sitte?
Imogen. Ja, ohne Hoffnung: so weit ohne Gnade —

ist bei Frau Gothein in vortrefflicher Prägnanz getreten:

Cymbelin. So ohne Dank? Gehorsam?
Imogen. Verzweifelt! Hoffnungslos! drum ohne Dank!

Leider hat auch diese Bearbeitung, wie die meisten Bemühungen um eine Revision des Schlegel-Tieck'schen Textes, der naheliegenden Versuchung nicht widerstehen können, zu viel zu tun und auch da zu ändern, wo eine zwingende Notwendigkeit hierzu nicht vorhanden war. Das Bestreben, stets auf das genaueste an der Verszahl des Originals festzuhalten, ist vom philologischen Standpunkt gewiß löblich. Aber vor einer allzu pedantischen Festhaltung an diesem Grundsatz ist doch zu warnen. Vor allem darf die Sprechbarkeit des Textes unter diesem Bestreben nicht leiden. Ich glaube kaum, daß Imogen's Antwort auf des Arviragus Frage (4, 2, 3) «Sind wir nicht Brüder?»:

Alle sollten's sein;
Doch scheidet Ton von Ton ein eitler Schein,
Und sind doch gleicher Staub.

eine Verbesserung bedeutet gegen Tieck's etwas breitere, aber viel leichter verständliche und schönere Fassung:

Das sollte Mensch dem Menschen immer sein;
Doch gibt sich Staub vor Staub der Hoheit Schein,
Ist beider Staub auch gleich.

Imogen sagt bei Tieck (1, 3, 2) mit Bezug auf ihre Besorgnis, einen Brief des Gatten nicht zu erhalten:

Wenn er mir schriebe,
Und ich bekäm's nicht, solch ein Brief verloren,
Wär wie Verlust des Heils.

Statt des letzteren Verses setzt Gothein:

Wär wie ein Gnadenbrief.

Sie hat recht im Hinblick auf den englischen Text: «As offer'd mercy is», der an die dem Verurteilten im letzten Augenblick zuteil werdende Gnade zu denken scheint. Aber es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß hier eine Verderbnis des Textes vorliegt. Die Stelle ist unverständlich[1]). Der «Gnadenbrief», mit dem der Verlust eines Briefes verglichen wird, sagt gerade das Gegenteil von dem, was der Dichter ausdrücken wollte. Tieck und Hertzberg waren sicher im Recht, hier etwas anderes zu setzen, was dem Sinn der Stelle gerecht wird.

Solche Einwände im einzelnen tun dem Gesamtwert dieser revidierten Ausgabe keinen Eintrag. Auch wenn man sich dem Gedanken nicht verschließen kann, daß ein Weniger öfters ein Mehr gewesen wäre. Änderungen, die der Herausgeberin besonders wichtig erschienen, werden in den Anmerkungen erklärt und gerechtfertigt. Ein treffliches Nachwort gibt das Nötigste über Entstehungszeit und Quellen und setzt die Bedeutung der lieblichen, auch heute noch vielfach verkannten Märchendichtung in die richtige Beleuchtung.

Eugen Kilian.

Sir Sidney Lee: A Life of William Shakespeare. With Portraits and Facsimiles. Third edition of the revised version (rewritten and enlarged). London, J. Murray. 1922. 776 S. (Preis 15 s.)

Die verbreitetste Shakespeare-Biographie unserer Zeit, das «Life of William Shakespeare» von Sir Sidney Lee ist noch vor dem Erinnerungsjahr 1916 in einer ganz umgearbeiteten Neuauflage erschienen. Der Umfang ist fast verdoppelt, hauptsächlich durch Einarbeitung der neugefundenen Dokumente und durch Einfügung von McKerrow's und Pollard's bibliographischen Untersuchungen, sowie durch eine Verstärkung des bisher sehr kurz behandelten literarhistorischen Elements. Hier stehen auch jetzt noch die durch ihre Ablehnung jeglicher persönlichen Ausdeutung bekannten Untersuchungen über die Sonette im Mittelpunkt. Sie haben seinerzeit gewirkt wie ein reinigender Besen, und haben vielen unkritischen Wust hinweggefegt. Freilich wurde dieser Besen etwas zu energisch gehandhabt: ich kann mich nicht davon überzeugen, daß die erste Abteilung der Sonette (die Southampton-Sammlung) so ungeordnet sei, wie der Autor behauptet. Überall, auch bei den Dramen, werden die Parallelen aus der französischen Literatur herangezogen, in der der Verfasser ja speziell zu Hause ist. Der Einfluß Lyly's in den Jugendlustspielen wird im einzelnen nachgewiesen. Aber alles ist auch jetzt noch knapp gehalten; das Hauptinteresse des Buches, das ja ursprünglich aus einem Artikel für das «Dictionary of National Biography» hervorgegangen war, ist biographisch, und dementsprechend wird man hier seine beste Seite suchen müssen. Von dem neuen biographischen Material ist für die Leser des Shakespeare-Jahrbuches am interessantesten eine bisher nicht

[1]) Es heißt wohl «Der Verlust wäre so schwer wie der einer angebotenen Gnade», «as offer'd mercy is — lost». Es kann sich um himmlische ebenso wie um irdische Gnade handeln.

mitgeteilte Stelle aus «Greenes Funeralls by R. B.», 1594 (ed. R. B. McKerrow, 1911), Sonett 9, die sich auf den bekannten Ausfall Greene's in seinem «Groatsworth of Wit» gegen Shakespeare bezieht:

> «Greene gaue the ground to all that wrote upon him,
> Nay more, the men that so eclipst his fame
> Purloynde his Plumes; can they deny the same?»

Neu ist auch der Abschnitt über «Phoenix and Turtle» und Sir John Salusbury nach Carleton Brown's Untersuchungen (Poems by Sir John Salusbury and Robert Chester, Bryn Mawr College Monographs 14, 1913), sowie die Kapitel über die Zensur oder über Shakespeare's Finanzen. Neue Kapitel sind die über Shakespeare's Reise nach London — S. Lee nimmt immer noch an, daß er vor den Verfolgungen von Sir T. Lucy 1585 aus Stratford geflohen sei und weist das Zeugnis des Lambert-Prozesses 1587 m. E. mit nicht genügenden Gründen ab —, ferner über die Schauspielertruppen; sehr ausgedehnt ist das Kapitel über Hamlet und den Theaterstreit, neu abgetrennt das über Jakob's Thronbesteigung; verdoppelt sind die über die Ausgaben der Dramen und über das Nachleben. Wie gesagt, in der Biographie, nicht so sehr in der Literaturgeschichte — von den Sonetten abgesehen — liegt die Stärke des Buches, das ja Halliwell's vorsichtig-kritische «Outlines of the Life of Shakespeare» durch eine flüssigere Darstellung ersetzen sollte. Gegen die literarhistorischen Bemerkungen über die einzelnen Dramen wird man da und dort einen Einwand erheben dürfen. Daß «Fidele and Fortunio» und nicht «Julius und Hyppolita» (deutsch 1620) die Quelle für die «Two Gentlemen» gewesen sei (S. 107), scheint mir noch nicht bewiesen. Von der «Historie of Errors» kennen wir nur den Titel; der genügt nicht für die Annahme (S. 108), daß dieses Stück irgendwelche Beziehungen zu Shakespeare's «Comedy of Errors» hatte. Zwar heißt es nicht mehr wie in den älteren Auflagen, daß die Amme in «Romeo» von Shakespeare neu eingeführt sei, aber auch die jetzige Fassung (S. 110—111), daß ihr komischer Charakter ganz neu sei, läßt sich gegenüber Brooke's ähnlicher Behandlung der Figur nicht aufrecht erhalten. Der Satz über die Quelle des «Kaufmanns von Venedig» (S. 131) — «Shakespeare had direct recourse to a book in a foreign tongue, to Il Pecorone . . The story followed by Sh. was not accessible in any language but the original» (Ausg. 1915) — ist zwar in der neuesten Auflage durch Streichung des zweiten Teils gemildert, muß aber auch so noch als irrig bezeichnet werden, denn das alte Stück «The Jew» enthielt nach Gosson die ganze Fabel des «Kaufmanns». Gegenüber der Bestimmtheit von «Selimus was no doubt from the pen of Greene» (S. 260) hätte ich das «possibly» der älteren Auflage vorgezogen. «Julius Caesar» wird 1600 angesetzt, ohne daß Platter's Notiz von 1599 (vgl. Binz, Anglia 22) erwähnt würde. S. Lee ist so sehr auf Frankreich eingestellt, daß ihm eine deutsche Arbeit oder ein deutsches Literaturwerk zu leicht entgeht. Aber doch bleibt das Buch in der neuen Gestalt mehr noch als früher die maßgebende Darstellung von Shakespeare's Leben, zu dem der Autor eine ungeheure Masse von Material in gedrängtester Form mit bewunderungswürdigem Fleiß und mit kritischem Geist verarbeitet hat. Wir möchten nur wünschen, daß der Wert des deutschen Geldes sich wieder soweit bessert, daß das Buch auch in Deutschland allgemein benutzt werden kann.

Wolfgang Keller.

Shakespeare: König Lear. Übersetzung von Hans Rothe. Meyer & Jessen, München [1922].

Die neue Shakespeare-Übersetzung von Hans Rothe, die eben zu erscheinen beginnt, hat ein anderes Gesicht als ihre Schwestern. Hier wird wirklich radikal mit der bisherigen Tradition aufgeräumt und auf den Urtext selbst zurückgegangen. Ja sogar dieser Urtext wird erst von allem gesäubert, was der Übersetzer, den ein feines Stilgefühl auszeichnet und der in der Sieversschen Methode sprachmelodischer Stilkritik geschult ist, als Schlacken empfindet. Ich fürchte, er wird dadurch bei allen, die ihren Shakespeare so lieben, wie ihn sein Theater uns überliefert hat, Unwillen erregen. Das hätte sich leicht vermeiden lassen, wenn die auszuscheidenden Stellen in Klammern beibehalten worden wären. Dann hätten alle Leser selbst entscheiden können, ob diese Stellen ihnen gleichwertig vorkamen und hätten nicht das Gefühl gehabt, daß sie vergewaltigt werden. Ich habe zunächst nur die Übersetzung des «König Lear»[1]) prüfen können. Aber die Übersetzung ist gut, originell und geschmackvoll. Im allgemeinen fühlt man sich nicht durch Kraßheiten des Ausdrucks abgestoßen, wie das etwa bei Gundolf öfters der Fall ist; nicht durch Plattheiten ernüchtert, wie bei Conrad. Es ist allerdings keine bewußt archaisierende Sprache wie bei Schlegel-Tieck, sie ist modern, ohne sich die Ungezogenheiten der Modernen zu erlauben. Rothe sucht dem Ausdruck Shakespeare's gerecht zu werden, ohne immer das Wort genau nachzumalen. Man wird seine Übersetzung mit Genuß lesen, aber — da stehen wieder die fatalen Streichungen, die jedem, der die neue sprachmelodische Kritik nicht selbst übt, als unverständliche Willkür erscheinen müssen. Es ist schade, daß er seine erstaunlichen Ansichten über die Autorschaft Shakespeare's am «König Lear» — er meint, «daß kaum noch von einer Shakespeare'schen Arbeit gesprochen werden kann; rhythmische Gründe machen es wahrscheinlich, daß die erhaltene Fassung des Lear von vier verschiedenen Autoren herrührt» — nicht ausführlich und allgemeinverständlich begründen konnte. Nur auf ein paar Stellen, die mir nicht gelungen scheinen, möchte ich noch hindeuten. 1, 1, 252: «Da Wunsch nur nach Besitz sein Lieben ist», Tieck: «da seine Liebe Schlich und Habsucht ist», R. Die Lesart der Q «respects of fortune» ist entschieden der der Folio «respects and Fortune» vorzuziehen; aber auch die letztere darf nicht mit «Schlich und Habsucht» wiedergegeben werden.

1, 1, 265: «Du hast sie, Frankreich, sie sei dein, denn nie
Hatt' ich solch Kind, und nimmer grüße sie
Mein altes Auge mehr». T.
«Du hast sie Frankreich, nimm sie, nur wir nicht
haben solch Kind, und wollen ihr Gesicht
nie wieder vor uns sehn.» R.

Die neue Fassung, die sich im Nachsatz allerdings enger an das Original anschließt, sieht doch zu sehr nach Reimnot aus. — Warum 1, 1, 279, «Lehr uns nicht unsre Pflichten», T.: «Prescribe nor us our duties», in «Wir wissen unsre Pflicht», R., abgeschwächt ist, kann ich nicht einsehen. — Unnötige Vergröberung sehe ich in Edmund's Monolog 1, 2, 9: «Wie Wurf von echten Müttern», R.: «issue», «Frucht», T., oder 1, 2, 13 «als in verfilztem faulem feistem Bett», R: «within a dull, stale, tired bed»: «Als in verdumpftem, trägem, schalem Bett» T. —

Tieck's «Beschränkt auf Unterhalt» (1, 2, 25) gibt Shakespeare's «Confin'd to exhibition» besser wieder als Rothe's «Auf Almosen beschränkt». — Ebenso 1, 2, 105 «Die Wissenschaft der Natur», T.: «the wisdom of nature»: «Naturgeschichte». R. Warum der Übersetzer im Namen Regan — er schreibt «Rhegen» — von der allgemein üblichen Form der Folio abweicht, habe ich nicht erraten können. Hier kann doch kein rhythmischer Grund vorliegen. Druck und Ausstattung sind tadellos.

Eine ausführlichere Kritik der anderen bisher erschienenen drei Stücke von der Hand Eugen Kilian's wird das nächste Jahrbuch bringen.

Wolfgang Keller.

Zeitschriftenschau.

Von **Wolfgang Keller.**

Shakespeare-Porträts.

Über vier angebliche Shakespeare-Bildnisse, die aus dem Nachlaß der Baronin Burdett-Coutts zur Versteigerung kamen, berichtet M. H. Spielmann [The Times, London, 21. 9. 1921]. Es sind dies das Lumley-Bild, das Felton-Bild, das Zuccaro-Bild und endlich ein «Burdett-Coutts-Bild». Das erste ist das wichtigste, weil es, wie sich freilich auch nicht lückenlos nachweisen läßt, einem Lord John Lumley aus der Grafschaft Durham gehörte, der 1609 gestorben ist, weil es mithin tatsächlich aus Shakespeare's Zeit stammt. Es steht im oberen Teil des Gesichts und in der Kleidung dem Chandos-Bild am nächsten und dürfte nach Spielmann dieselbe Person darstellen — aber eben nicht Shakespeare. Das Felton-Bild ist das bekannteste: es wurde 1792 von einem Mann, der zufällig auch Lumley heißt, erworben und steht auffallend einem zwei Jahre älteren Stich in Ayscough's Shakespeare-Ausgabe nahe, der den Droeshout-Stich aus der ersten Folio höchst mangelhaft wiedergibt. Das Felton-Bild zeigt denselben hängenden Schnurrbart wie der Ayscough-Stich [der sich übrigens auch schon auf der schlechten Abbildung des Stratforder Monuments bei Dugdale findet — ein Zeichen, wie wenig man auf die Zuverlässigkeit dieser alten Abbildungen geben darf. W. K.]. Männer wie Steevens und Drake verteidigten einst die Echtheit dieses Bildes, während andere von gleichem Gewicht sie leugneten. Heute glaubt man wohl allgemein nicht mehr daran. Das dritte Bild könnte tatsächlich von Frederigo Zuccaro sein, der 1574 nach England kam, aber «nicht lange blieb»: dann kann es aber auf keinen Fall Shakespeare darstellen. Es ist das Bild eines sehr eleganten vornehmen Italieners, möglicherweise auch eines Engländers; die Schädelform ist dem Stich in der Folio und der Stratforder Büste ähnlich, aber Haare, Nase, Mund, Ohr sprechen gegen Shakespeare. Das letzte der Bilder, endlich, das Burdett-Coutts-Porträt ist zweifellos älter als Shakespeare, von einem flämischen oder deutschen Meister stammend, und nur das sehr geschickt hinzugefügte Wappen des Dichters stellt es neben die anderen Shakespeare-Bildnisse.

Shakespeare und die Familie Davenant.

Mit den Untersuchungen und Hypothesen Arthur Acheson's [New York Times Book Review and Magazine 20. 3. 1921] über die Frau Davenant beschäftigen sich mehrere Zuschriften an die Times von William Poel, C. E. Newbon,

W. H. Hutton [The Times Literary Supplement 2., 10., 23. und 30. Juni 1921]. John Davenant, oder Davenett, Devnet, Pächter einer wohlbekannten kleinen Wirtschaft (nicht eines Gasthauses) in Oxford, war als der Sohn eines «Merchant-Tailor» John D. des Kirchspiels St. Thomas in London 1565 geboren, besuchte seit 1574 die «Merchant Tailors' School», trat 1581 bei einem Wollhändler Robert Kendrick in die Lehre und wurde 1589 freigesprochen. Nach Newbon war dieser John Davenett aber verschieden von John Davenant, der 1590 seinen Freispruch bei den «Merchant-Tailors» als erbliches Recht erhielt. Durch sein Geschäft konnte er mit William Bird, Wolltuchhändler in Bristol bekannt geworden sein, dessen natürliche Tochter Anne Sackfeilde (?) er heiratete. Er war Pächter der «St. George Inn», später der «Crosse Inn» in Oxford, in der er noch 1619 lebte. 1601 ist die Geburt seiner ältesten Tochter im Kirchenregister von St. Martin's verzeichnet. Seine Gattin ist aber Jane Shepherd aus Durham; er war also zum zweiten Male verheiratet. Er hatte dann noch vier Söhne, als zweiten den späteren Dichter und Theaterdirektor Sir William Davenant. Nicht um diese zweite Frau könnte es sich also handeln, wenn von einem Skandal zwischen Shakespeare und der Wirtin Davenant getuschelt wurde, und gewiß nicht um die Zeit nach 1600. Acheson will auch beweisen, daß die erste Frau ihren Gatten schon um 1596 verlassen hatte.

Love's Labour's Lost.

Abel Lefranc, der Sekretär des Collège de France, hat in seinem Buche «Sous le Masque de William Shakespeare — William Stanley, VI. Comte de Derby» (2 B. Paris 1919) behauptet, daß dieser Aristokrat, von dem wir wissen, daß er sich mit Dramenschreiben abgab (vgl. oben p. 130), der Autor der Shakespeare-Stücke sei. Eines seiner Hauptargumente, daß nämlich der Aufzug der «neun Helden» in «Verlorener Liebesmüh» direkt auf ein Gedicht von Richard Lloyd, dem Lehrer Stanley's, zurückgehe (A briefe discourse of the ... actes ... of ... the Nine Worthies, 1584) wird von John Hawley Roberts [Modern Philology 19, 297; Febr. 1922] durch den Nachweis widerlegt, daß bei Shakespeare nur drei von den «Nine Worthies» von Lloyd und außerdem zwei fremde (Hercules und Pompeius) auftreten, und daß der beiden gemeinsame Stil der Selbstvorstellung der Helden ganz typisch sich in den verschiedensten Versionen, auch deutschen und französischen, wiederfindet.

Romeo.

Die bei Shakespeare öfters vorkommende Anschauung, Rom. 2, 1, 2, daß das Centrum der Erde alle festen Dingo anzieht [Delius zitiert zwei gute Parallelstellen: Troilus 3, 2, 186 und Son. 146, 1], die im 16. Jh. allgemein war, belegt John D. Rea [Modern Philology 18, 163; April 1921] aus «Problema», einem der Colloquien des Erasmus.

Über das Liebessonett in Romeo 1, 5, 95 handelt ein norwegischer Aufsatz von A. Trampe Bödtker [Edda, Christiania 1921], der einzelne Motive bis in die alexandrinische Lyrik verfolgt. Dort finden sich schon Vergleiche mit Sonne, Mond, Sternen, Blumen, Gold und Edelsteinen. Von Alexandria kam diese erotische Sprache nach Rom, mit dessen Erbe erhält sie Südfrankreich.

von da die Italiener der Frührenaissance; Petrarca überliefert sie den französischen Renaissancepoeten der Pleiade, die aber auch wieder selbständig ins Griechentum zurückgreifen. Englischer Petrarkismus aber findet seinen Niederschlag in «Romeo und Julia». Ein Beispiel ist Romeo's Wunsch, der Handschuh auf der Geliebten Hand zu sein (2, 2, 24), der ebenso bei Baïf vorkommt. Ebenso ist Romeo's Aufforderung, den unrechtmäßig gegebenen Kuß zurückzugeben, nicht nur in Marlowe's «Faust» (7, 1332), sondern schon in Strato's «Musa Puerilis» nachweisbar. [Aber kann nicht doch spontane Entstehung dieses ewig neuen Liebesspiels des Gebens und Nehmens möglich sein? Die literarischen Parallelen sind eher völkerpsychologisch interessant als beweisend für die Entlehnung. Die textliche Erklärung der Stelle «the gentle sin is this», mit Semikolon hinter «this», wie sie hier ausgeführt wird, ist einleuchtend, steht aber genau so schon bei dem im Ausland viel zu wenig benutzten Delius. Die Übersetzung «er ingen synd mer set» ist natürlich etwas frei. W. K.].

Der Kaufmann von Venedig.

Die Rechtsfrage im «Kaufmann von Venedig» behandelt ein Aufsatz von Max J. Wolff [Westermann's Monatshefte 130, 64; März 1921] im Anschluß an Jhering und Kohler. Im Gegensatz zu ihnen zeigt er, daß das schwierige juristische Problem in dem Drama, das den Rechtsvertrag zuerst als Scherz, dann als zulässiges Rechtsgeschäft und zum Schluß als Verbrechen darstellt, von dem Dichter gar nicht als solches empfunden wird. Nicht einen Kampf ums Recht stellt Shakespeare dar, sondern einen zwischen gut und schlechtgesinnten Menschen. Das juristische Recht ist trotz der Scheinargumente des Richters Porzia auf Seiten Shylock's, aber das dramatische Recht ist ausschließlich bei Antonio und Porzia. «Kein Mensch fragte unter Sh.'s Zuschauern nach der juristischen Haltbarkeit»; es ist Aufgabe einer guten Darstellung, eine solche Frage auch heute nicht aufkommen zu lassen.

Die Behandlung der Quelle in «Wie es euch gefällt».

Über Shakespeare's Quellenbehandlung in «As You Like It» handelt ein Aufsatz von A. H. Tolman [Modern Language Notes 37, 65; Febr. 1922]. Gegenüber dem Pastoralroman des Lyly-Schülers Lodge hat Shakespeare manches vereinfachen müssen: statt dreier feindseliger Akte des Bruders (Oliver) führt Shakespeare nur einen an. Orlando ist nicht, wie bei Lodge, der bevorzugte Liebling des Vaters gewesen, auf den Oliver mit einem gewissen Recht neidisch sein konnte. Während bei Lodge auch Celia von ihrem erzürnten Vater selbst verbannt wird, geht sie bei Shakespeare freiwillig mit Rosalynd, die im Drama zu ihrer Base geworden ist, in den Wald. Auch bei Lodge hatte Celia den Wunsch ausgedrückt, ihre Freundin zu begleiten, bei Shakespeare aber dient die Entdeckung ihrer heimlichen Flucht zur Förderung der Handlung. Delius hat, Sh.-Jahrb. 6, 235, die viel feinere psychologische Motivierung Shakespeare's vortrefflich herausgehoben. Tolman will dagegen die Stellen behandeln, wo Shakespeare dem Roman gegenüber durch seine Änderungen im Nachteil ist. Bei Lodge fällt der Usurpator im Schlußkampf, bei Shakespeare wird er etwas plötzlich und unmotiviert bekehrt, um das Lustspiel zu einem guten Ende zu führen. Der alte Adam, der bei Lodge die Versöhnung der drei Söhne seines ver-

storbenen Herrn mitfeiert, taucht bei Shakespeare nach dem 2. Akt nicht wieder auf. [Auch wenn man annimmt, daß derselbe Schauspieler — nach der Tradition Shakespeare selbst — noch den alten Schäfer Corin zu spielen hatte, ist dies keine genügende Erklärung für sein Fehlen in der Schlußzene, wo ja Corin auch nicht auftritt. Der Jaques de Boys, der hier neu erscheint, ist ja ein junger Mann, keine Väterrolle.] Als unmotiviert empfinden wir gegenüber Lodge auch, daß Oliver nicht mehr Celia von einer Räuberbande befreit, sondern ihre Hand einfach als reuiger Sünder erhält. [Ich habe in meiner Einleitung zu «Wie es euch gefällt» in der Goldenen Klassiker-Bibliothek den Einfluß von Lyly's Parallelismus betont, der ja Shakespeare's ganze Lustspieltechnik beherrscht. Dieser Parallelismus war größtenteils schon in dem euphuistischen Roman durchgeführt: wie der Vasall, des Erbes beraubt, in den Wald zieht, so auch der Fürst; wie Rosader (Orlando) eine Braut findet in der Königstochter, so auch sein Bruder in der Tochter des Usurpators; den höfischen Liebespaaren tritt ein schäferliches zur Seite, dem verliebten Rosader (Orlando) der verliebte Montanus (Silvius), beide die Bäume mit Sonetten beschreibend; wie Orlando und Adam im Walde herumirren, so Rosalinde und Celia. Nun macht Shakespeare auch die Fürsten zu feindlichen Brüdern und bringt auch hier den Schuldigen nicht durch Waffengewalt, sondern durch innere Reue zum Verzicht auf seinen unrechten Besitz. Er gewinnt dadurch eine einheitliche Märchenstimmung. Tolman scheint diese Erklärung übersehen zu haben. W. K.]. Jacques wird im Anschluß an Thorndike (Modern Philology 3) aus Marston's «Malcontent» abgeleitet. Demselben Autor folgend wird das «Wald-Lustspiel» als Konkurrenzstück zu den Robin-Hood-Dramen von Mundy und Chettle «Robert Earl of Huntingdon» aufgefaßt.

Hamlet.

Über die in letzter Zeit viel erörterte Frage des Zwischenspiels im «Hamlet» handelt ein Aufsatz von William Witherle Lawrence [Journal of English and Germanic Philology 18, 1; Jan. 1919]. Er meint, das stumme Vorspiel sei von Shakespeare eingefügt worden, um seinen Zuschauern — nicht der dänischen Hofgesellschaft — zu zeigen, daß Claudius, bevor das eigentliche Stück begann, schon merkte, daß Hamlet über den Mord an seinem Vater informiert war. Die Königin wußte nichts von diesem Verbrechen und konnte davon, daß im Stück eine Fürstin den Mörder ihres Gatten heiratet, auch nicht berührt werden. Claudius aber wäre ein dummer Mensch gewesen (und er ist das Gegenteil davon), wenn er Hamlet's Absicht nicht durchschaut hätte. Trotzdem durfte er sich vor der Hofgesellschaft nicht verraten; er hoffte ja, daß die Pantomime nicht in dem gesprochenen Stück wiederholt würde. Erst als dies, entgegen sonstigem Brauch, doch der Fall ist, läßt er die Vorstellung abbrechen. Hamlet's Geheimnis ist nun dem König verraten, aber nur dadurch war es ihm möglich, über das Geheimnis des Königs Gewißheit zu erlangen. Gewiß war die Pantomime eine Torheit, weil sie den König warnen mußte; aber solche Torheit ist an sich tragisch. Und unsere dramatische Spannung wird zweifellos erhöht, wenn wir hier eine Möglichkeit sehen, daß der König der «Mausefalle» doch entschlüpfen kann. Das Stück, das Hamlet von der Schuld des Königs überzeugt, führt ihn aber zu falschen Schlüssen über die Mitschuld seiner Mutter, an die er jetzt zu glauben anfängt, bis er sich bei dem Zwiegespräch in ihrem Gemach von ihrer Unschuld überzeugt.

Eine Hamlet-Stelle 1, 2, 39 «Farewell, and let your haste commend your duty» — erklärt John S. Kenyon [Philological Quarterly, pub. at the University of Iowa 1, 71; Jan. 1922] überzeugend als «Lebt wohl und unterlaßt, da ihr eilig seid, die Abschiedskomplimente» (I commend my duty to your Majesty).

Das Konventionelle in den Briefen der Elisabethaner, die Ratschläge an einen jungen Mann — Polonius an Laertes — oder Kondolationen enthalten, weist Jacob Zeitlin nach [Journal of English and Germanic Philology 19, 47; Jan. 1920]. Solche praktische Philosophie, wie sie Plutarch und Seneca der Renaissance übermittelten, wie sie sich in den Guevara-Übersetzungen und bei Lyly fand, wurde in zahlreichen belehrenden Schriften verbreitet. Sie findet sich auch in den Briefen überall: Lady Bacon an ihren Sohn Anthony (Spedding 1, 112); Robert Southwell (Consolatory Epistle 1595); Hugo Grotius an Du Maurier (engl. Übers. 1694) schreiben solche Trostbriefe, in denen immer dieselben Argumente aus der Antike wiederkehren. Unter Lord Burleigh's Namen gehen «Instructions to his son Thomas going to travell, 1561» und «Minutes of Instruction to be observed by the Earl of Rutland in travelling abroad for his improvement, 20. Jan. 1571 (beide Handschr. zit. bei Cooper, Athenae Cantabrig. 2, 255); ebenso ein im Harleian Miscellany 5, 168 abgedruckter Brief an den Earl of Bedford, als er Gouverneur von Berwick wurde; und endlich ein angeblicher Brief an seinen Sohn Robert, den Staatssekretär (zuerst gedr. 1617: «Certain Precepts or Directions for the well ordering and carriage of a man's life, as also for the Government of his house, left to his sonne at his death», oft neugedr.), dessen Unechtheit nur geringen Zweifeln unterliegt. Er gehört vielmehr in eine andere Klasse, zusammen mit Bacon's Essays, Walter Raleigh's «Instructions to his Son and to Posterity», Francis Osborne's «Advice to his Son», und schließlich König Jakob's «Basilikon Doron». Solche Briefe und Lehren gehörten zur Erziehung eines jungen Mannes. Bacon hat verschiedene teils von sich aus, teils im Namen von Essex an Rutland, Fulke Greville oder den Marquis von Buckingham gerichtet. Darin finden sich viele Sätze, die uns in seinen Essays wieder begegnen, in denen ja, wie uns seine vier Notizbücher zeigen, Exzerpte aus seiner Lektüre und eigene Ideen systematisch verknüpft sind.

Othello's Hautfarbe.

Die Frage, wie hat Shakespeare sich Othello gedacht («Hvorledes har Shakespeare tænkt sig Othello?») sucht A. Trampe Bödtker zu beantworten [Edda, Christiania 1921, S. 81]. Sie ist wichtig, weil Charakter und Hautfarbe in enger Beziehung stehen. Der Ausdruck «black» an sich ist nicht beweisend, da er zu Shakespeare's Zeit wie heute für alle dunkelfarbigen Rassen gebraucht werden konnte. Dagegen ist «thicklips» das ausdrückliche Kennzeichen der Neger — freilich wird es von Roderigo als reines Schimpfwort auf Othello angewendet. Auch das Augenrollen, das Desdemona als schrecklich hervorhebt, ist ein Zeichen der dunklen Hautfarbe. [Dazu kommt der vom Verf. nicht gebuchte Ausdruck «sooty breast», der doch auf eine schwarze Haut weist.] Die Theatertradition hat Othello vor Edmund Kean schwarz dargestellt: ein Epilog von 1662 erwähnt «a soul blacker than Othello's face»; Betterton gab ihn als schwarzen Mohren. Aber was Burbage als Darsteller ausführte und was Shakespeare als Dramatiker im Sinne hatte, ist nicht ein und dasselbe. Deshalb kommt

es darauf an, Shakespeare's Begriff von «moor» festzustellen. Die volkstümliche Vorstellung sah in allen Afrikanern Neger, aber gelegentlich unterschied man doch zwischen «blackamoors» (das Wort scheint aus dem Neger-Jargon zu stammen) und «tawney Moors», wie auch die Indianer bezeichnet wurden. A. Boorde in seiner «Introduction of Knowledge» (Early English Text Society, Extra Series 10, S. 212) erwähnt in dem Kapitel über «Moors in Barbary» weiße und schwarze Mohren. Die letzteren haben «gret lyppes», krauses Wollhaar und weiche Haut. Shakespeare schildert einen echten Neger in Aaron in «Titus Andronicus», schwarz, wollhaarig und grausam. Der schwarze Mohr hat auch eine schwarze Seele: das ist ebenso der Fall in Peele's «Battle of Alcazar» und in dem erst 1657 gedruckten Schauerdrama «Lust's Dominion, or the Lascivious Queen». Zanthia, der «Blackamoor» in Beaumont und Fletcher's «Knight of Malta», ist «hell's perfect character». Auch Marocco ist in Marlowe's «Tamburlaine» von Mohren mit «coalblack faces» bewohnt, wenn er sie auch in gelehrter Pedanterie von den «Negroes» unterscheidet. Das Konkurrenzstück «Tamor Cam», von dem uns nur ein «Plot» erhalten ist, nennt aber in einer Prozession aller Völker und Fabelvölker des Orients auch «ollive cullord moores» [anscheinend Indier]. Also waren auf der englischen Bühne zu Shakespeare's Zeit außer schwarzen auch hellere Mohren bekannt. Der Prinz von Marocco wird in der Bühnenweisung Merch. 2, 1 «Enter Marochus a tawnie Moore all in white» offenbar als hellerer Mohr, nicht als «blackamoor» bezeichnet. [Aber der ausdrücklich als «soft-skinned negro» bezeichnete Eleazar in «Lust's Domimion» nennt sich auch «tawny».] Wenn Shakespeare hier ausdrücklich «tawny moor» vorschreibt für den Fürsten von Marocco, sollte er sich Othello, der aus königlichem Stamm Mauretaniens entsprossen ist, schwarz vorgestellt haben wie der hergebrachte Schurkentypus der elisabethanischen Bühne? [Aber ist Marocco und Mauretania bei Shakespeare identisch? Ich bin durch die interessanten Ausführungen nicht überzeugt worden, daß Othello sich äußerlich von Aaron ebenso scharf unterscheidet wie innerlich. W. K.]

Die Hexen in «Macbeth».

Die Vorgeschichte der «Weird Sisters» untersucht eine sehr gelehrte Arbeit von Alois Brandl (Texte und Forschungen zur englischen Kulturgeschichte. Festgabe für Felix Liebermann zum 20. 7. 1921 dargebracht. Halle, Max Niemeyer, 1921). Das Wort «Wyrd» bezeichnete bei den Angelsachsen ursprünglich ein Einzelwesen, Fatum, das Schicksal, und erst durch den Einfluß Ovid's werden damit die römischen Parzen verglichen, so daß «parcae=wyrdae» schon in der Urglosse der drei großen angelsächsischen Glossare Aufnahme fand. Seither geht die Dreizahl, die dann auf die skandinavischen Nornen angewendet wurde, neben dem Einzelwesen («wyrd=sors» in den erwähnten drei Einzelglossaren) einher, wobei das Weben des Geschicks auch auf dieses Einzelwesen übertragen wird. Die Form des Wortes bei Shakespeare mit langem e, «weird», erklärt Brandl im Gegensatz zu Luick durch Anlehnung an «weorþan» (werden) und «wierd» (Widerwärtigkeit). Mit dem Schottenkönig Macbeth werden die «Weird Sisters» zum erstenmal von Wyntown zusammengebracht, als dessen Quelle Brandl den Alexanderroman erweisen möchte. Sind es bei Wyntown nur Traumgestalten, so macht sie H. Boethius zu objektiven Erscheinungen. Bellenden sieht volkstümliche Hexenwesen in ihnen, während Holinshed sich der höheren Auffassung von

Boethius anschließt und in ihnen Schicksalsgöttinnen, Weiber von fremdem und seltsamem Aussehen, Geschöpfe einer früheren Welt sieht. Shakespeare selbst folgte wohl Gwynne, der sie als Sibyllen dargestellt hatte, die nur die Zukunft prophezeien, und mischt dazu märchenhafte Züge.

Timon.

Die Bühnenbearbeitungen des «Timon von Athen» stellt Stanley T. Williams [Modern Philology 18, 262; Sept. 1920] übersichtlich zusammen. Gegenüber dem Aufsatz von Fresenius, Sh.-Jb. 31 und 38 (dazu Kilian, Sh.-Jb. 25) kann er eine Bearbeitung von James Love (James Dance), gedr. 1768, die im wesentlichen Shadwell's Übertragung des «Timon» ins Galant-Heroische (1678) folgt, und eine ebenfalls durch Shadwell beeinflußte Version von Thomas Hull (1786) nachtragen; außerdem besonders Berichte über die Aufnahme der Bearbeitungen von George Lamb, 1816, (mit Edmund Kean als Timon), Samuel Phelps (1851) und F. R. Benson, 1892, die alle drei das Shakespeare'sche Stück mit möglichst wenig Änderungen auf die Bühne bringen wollten. Aber nur Kean brachte eine volle, tiefe Wirkung hervor, bei den beiden anderen scheint die Ausstattung die Hauptsache gewesen zu sein.

The Phoenix and the Turtle.

Sir Israel Gollancz erörtert [The Times, Literary Supplement, 22. 1. 1922] die Beziehungen dieses Shakespeare'schen Gedichts. Robert Chester hatte auf Sir John Salusbury und seine Gattin Ursula Stanley ein allegorisches Gedicht (Love's Martyr) vom Phönix und der Turteltaube geschrieben. Shakespeare, dessen Truppe unter dem Patronat des Bruders von Ursula, Ferdinando Stanley, Grafen von Derby, stand, steuerte zu dem Bändchen Robert Chester's sein Gedicht über denselben Gegenstand bei, obwohl ihm eine andere Liebesgeschichte (Phönix und Turteltaube vereint im Tode, «leaving no posterity») zu Grunde lag.

Sir Thomas More.

Das neuerdings durch die Facsimile-Ausgabe der Malone-Society und die aufsehenerregende Untersuchung von Sir E. M. Thompson in den Mittelpunkt des Interesses gerückte Stück von Sir Thomas More untersucht E. H. C. Oliphant (Journal of English and Germ. Philology, 18, 2; April 1919). Der australische Literarhistoriker kommt auf Grund seiner Untersuchung des Versbaus, der Gedanken und des Wortgebrauches zu denselben Resultaten wie der englische Paläograph. Er unterscheidet in dem von verschiedenen Händen durchkorrigierten Stück ursprünglich drei verschiedene Stilarten. Außer diesen drei Autoren des ursprünglichen Stücks, von denen der Hauptautor, der das ganze abschrieb, Munday war, beteiligten sich noch zwei andere, nämlich Dekker und Shakespeare, an der Revision. Da es unwahrscheinlich sei, daß Dekker an der Revision teilgenommen hätte, wenn er nicht wie die anderen auch zu den Verfassern des ursprünglichen Stückes gehört hätte, nimmt O. vier statt drei Autoren an. Er stellt sich die Entstehung dann folgendermaßen vor: Munday, Dekker und zwei andere (A und B) haben das Stück für die Admiralstruppe, also wohl im Auftrag von Henslowe, verfaßt; Munday hat als Hauptautor das ganze abgeschrieben; die einzelnen Autoren brachten dann Zusätze und Verbesserungen

an ihren Partien an; dabei beteiligte sich auch ein Schreiber (C), der Dekker's Zusätze eintrug. Da Henslowe das Stück auch jetzt noch zurückwies, boten sie es der Chamberlains-Truppe an. Diese beauftragte Shakespeare mit der Revision, worauf er die Aufruhr-Szene (2, 4) einfügte. Dann aber protestierte der Master of the Revels, Sir Edmund Tyllney, gerade gegen diese Szene, und das Stück wurde abermals abgesetzt. Das Original-Ms. in Munday's Handschrift mit den Originalverbesserungen der Autoren, darunter auch Shakespeare's, ist uns erhalten. Die Beteiligung von Dekker und Munday lassen das von Sir E. M. Thompson erschlossene Datum 1592—3 als zu früh erscheinen. Oliphant nimmt 1598—9 als Datum von Sir Thomas More an. [Dazu möchte ich bemerken, daß auch Shakespeare's Revision dieses Datum näherlegt als das frühere, da wir vor 1594 keine Überarbeitung eines fremden Stückes durch Shakespeare kennen. W. K.]

Die Folio-Ausgabe von 1623.

Aus einem von der National Library of Wales kürzlich erworbenen Manuskriptband veröffentlicht Sir Israel Gollancz [The Times, Literary Supplement, 26. 1. 1922] das folgende Gedicht, das die Verdienste von Heming und Condell als Herausgeber von Shakespeare's Werken preist. Nach dem Datum der vorausgehenden und folgenden Einträge des Bandes ist es 1623 offenbar unmittelbar vor oder nach Erscheinen des Bandes geschrieben. Als Verfasser kommt Sir Henry Salusbury von Lleweni in Frage, der Sohn von Sir John Salusbury.

«To my good freandes Mr. John Hemings & Henry Condell.

To

Yo*w th*at joyntly wi*th* vndaunted paynes
vowtsafed to chawnte to us thease noble straynes —
how mutch yo*w* merrytt by it is not sedd,
butt yo*w* have pleased *the* lyving, loved *the* deadd,
Raysede from *the* woambe of earth a Richer myne,
then Curteys Cowlde wi*th* all his Castelyne
Assotiatts: they dydd butt digg for Gowlde,
Butt Yow for Treasure mutch moare manifollde.»

[Die Interpunktion fehlt im Original und ist von mir eingeführt. Z. 6 heißt «als Cortez konnte mit all seinen kastilischen Gefährten». Castelyne ist nicht wie Gollancz annimmt ein Plural, sondern Adjektiv. W. K.]

Shakespeare und unsere Zeit.

Die Bedeutung Shakespeare's für unsere Gegenwart sucht im Anschluß an Gundolfs' «Shakespeare und der deutsche Geist» Rudolf Kayser (Berliner Tageblatt 22. 4. 1921) zu fassen. «Sie läßt sich nicht klar formulieren, da sie keinem bestimmten Bezirk — weder dem rein künstlerischen, noch dem weltanschaulichen — angehört. Sie ist problematisch wie unsere Gegenwart und nicht als eine bestimmte Systematik aufzuzeigen, wie es auch uns in allen geistigen Provinzen an systematischer Kraft gebricht. Aber innerhalb der Uneinheitlichkeit heutiger Kunsttendenzen, der ekstatischen, doch unerfüllten Sehnsucht, die unser ganzes kulturelles Klima bestimmt, verfügen wir in weit stärkerem Maße als die früheren Zeitalter, die einheitliche Welt- und Kunstanschauungen besaßen, über

Vitalität, über allseitig ausströmende Lebendigkeit. Diese Vitalität hat sich auf keinem Gebiet bisher zu festen Gesinnungen verdichtet und keine in sich geschlossenen Werke erzeugt. Aber sie ist da als starke Bewegtheit; als eine Kraft, die sich keiner Dogmatik beugt; als ein in sich zerspaltenes und sich bekämpfendes Leben. Dieser Grundcharakter unserer Zeit, der auf allen geistigen Gebieten zu erkennen ist, schafft einen neuen Shakespeare: den dynamischen, bewegten, triebhaften. Nicht mehr ist es Stoff, Form, Gehalt, was seine Genialität auszumachen scheint, sondern jene Gewalten schöpferischen Lebens, die sich nach allen Richtungen, nach Gut und Böse, nach Schön und Häßlich, nach Natürlich und Unnatürlich gleich stark entfalten. Diesem Shakespeare, so verwandt unserem Willen und unserer Not, können wir dennoch nicht begeisterte Anhänger sein. Seine Vollendung ist ja nicht die der Erlösung, sondern die der Möglichkeiten, nicht die des Zieles, sondern die des Wollens. Die Shakespeare-Welt, wie wir sie jetzt zu sehen beginnen, ist weniger bestimmt durch eine Universalität des Seins, die irgendwie harmonisch ausgeglichen, sondern durch die Polarität der Erscheinungen, durch die vielfältigen Gegnerschaften, die sich innerhalb ihrer Welt offenbaren und zentrale Gesinnung verschwinden lassen. Da ist Realismus, Phantastik, Magie. Da ist moralischer Kampf, wie auch der ausgesprochene Vorsatz zum Bösewicht. Da ist der einzelne und ihm gegenüber die Masse, ohne daß in solchem Gegensatz das individualistische oder das kollektivistische Prinzip recht behält. Aus solchen Gegensätzen sehen wir Konflikte entstehen, die wir heute weniger denn je mit irgendeiner Schulästhetik umschreiben können, Hamlet, Richard III., Shylock: sie sind die Gegner oder Täter gegenüber ruhiger und heiterer Menschenwelt, ohne daß diese Gegnerschaft irgend etwas über Recht oder Unrecht aussagte. Der Shakespeare der Dynamik und Vitalität, der nihilistische Shakespeare ohne Mittelpunktsgesinnung zerstört die moralischen und sozialen Maßstäbe.»

Schauspielertruppen.

Alwin Thaler von der Harvard-Universität, dem wir schon eine Arbeit über Shakespeare's Einkommen (Shakespeare's Income, Studies in Philology, University of North Carolina, April 1918) verdanken, untersucht hauptsächlich vom finanziellen Gesichtspunkt aus die Nachrichten über Hofaufführungen der Schauspieltruppen 1564—1642 [Journal of English and Germanic Philology 19, 19; Jan. 1920]. Von 1594—1603 trat Shakespeare's Truppe 27mal am Hof der Elisabeth auf und erntete dafür 270 £, während alle Truppen in den 18 Jahren, 1585—1603, 86mal auftraten und 855 £ ernteten. Die Zahl der Aufführungen von Shakespeare's Truppe ist also kleiner, als man erwarten sollte. Die Königin hat die Chamberlain's Men lange nicht so häufig herangezogen, wie ihre Nachfolger, wie sie überhaupt weniger Theaterstücke am Hofe sah als diese. Die Entlohnung war regelmäßig 10 £. Die herrschende Ansicht, daß 20 £ gezahlt wurden, wenn durch eine Hofaufführung am Nachmittag den Schauspielern ihr gewöhnlicher Theaterverdienst entging, läßt sich für Elisabeth's Zeit nicht nachweisen: das kommt 1630 zum erstenmal vor. Die höhere Wertschätzung Shakespeare's unter Jakob wird dadurch deutlich, daß seine Truppe in den 13 Jahren 1603—1616 nicht weniger als 175 mal am Hofe auftrat und dafür 1616 £ 13 s. 4 d. erhielt — dabei ist unser Material für diese Zeit lange nicht so lückenlos wie für Elisabeth. Alle anderen Truppen treten in derselben Periode

nur 118 mal auf und ernten 981 £ 13 s. 4 d. Nach Shakespeare's Tode haben wir 1616—1625 nur noch 77 Aufführungen seiner Truppe, doch wohl ein Zeichen seines Einflusses. Am theaterfreudigsten war Karl I., von dem wir ja wissen, daß er Dramen vor der Aufführung las. Während Jakob in 22 Jahren 370 Stücke spielen ließ, wurden es bei seinem Sohne in 15 Jahren schon 389, oder 25 im Jahr, für die er etwa 1000 £ mehr zahlte als jener. Dreiviertel der Aufführungen wurden von den King's Men bestritten. Shakespeare's Einkommen aus Hofaufführungen unter Jakob betrug 10 £ jährlich, dazu höchstens 5 £ als Groom of the Chamber (dazu müssen vielleicht weitere 5 £ wegen der lückenhaften Überlieferung gerechnet werden). 15—20 £ für Privatvorstellungen und besondere Feste ergeben eine Summe von jährlich 35—40 £, immerhin eine ganz schöne Zugabe zu seinem sonstigen Einkommen.

Ein zweiter Aufsatz von A. Thaler behandelt die Touren der Schauspieltruppen in die Provinz [Modern Philology 17, 489; Jan. 1920], an denen sich keineswegs nur die weniger bedeutenden Mitglieder der Truppe beteiligten. Von Shakespeare's Genossen werden Hemming und Kempe in den Rechnungen erwähnt, aber gewiß ist auch er selbst in die Landstädte gezogen, wenn die Pest oder die puritanische Gegnerschaft, einer der nicht seltenen Theaterbrände oder, wie es im «Hamlet» erwähnt wird, die scharfe Konkurrenz in der Hauptstadt eine Reise nötig machte. Freilich auch dort stießen die Schauspieler häufig auf dieselbe Feindschaft puritanischer Stadtverwaltungen oder auf dieselbe Konkurrenz anderer Künstler. War es eine andere Schauspieltruppe, so vereinigte man sich wohl auch zu gemeinsamen Aufführungen. Schlimmer war die Vorliebe der Masse für Puppenspiele, Zauberkünstler, Wunderbuden zu besiegen, so daß in der Not die King's Players selbst in Coventry 1638 einen «Hocus-pocus» in ihren Sold genommen zu haben scheinen. Sollte eine Provinztour unternommen werden, so schossen die Teilhaber, die «Sharers», zunächst einmal Geld zusammen, wie es vor einer Londoner Spielperiode üblich war: Henslowe muß seinem Neffen Francis Henslowe 1593 20 £ leihen zu diesem Zweck, zwei Jahre später wieder 9 £. Etwa 6 bis 8 Teilhaber pflegten die Tour zu unternehmen: Kostüme, Beleuchtung, Löhne an die untergeordneten Schauspieler und «Hirelings» (hauptsächlich Statisten und kleinste Rollen), vielleicht auch einmal ein Autorhonorar mußten bezahlt werden. Dagegen wurde das Lokal von der Stadt gestellt, im allgemeinen der Rathaussaal. Auch die Beleuchtung wurde wohl z. T. von den städtischen Behörden geliefert. So mag ein Kapital von 100—200 £ für eine Tour nötig gewesen sein. Die Zahl der Schauspieler war im allgemeinen 10—11; eine große Ausnahme ist es, wenn 1618 die Lady Elizabeth's Players mit 20 Personen in Plymouth auftreten. Der Empfang war mehr oder weniger festlich: Quartiermacher gingen voraus, um das Kommen der Truppe zu verkünden und Theaterzettel anzuschlagen. Dann zog die Gesellschaft mit Trommeln und Trompeten durch die Straßen der Stadt. Der Bürgermeister prüfte ihre Berechtigung und erlaubte Aufführungen. Er und die anderen Stadtväter gaben zunächst aus ihrer Tasche eine Spende, und die Schauspieler veranstalteten eine Aufführung zu seinen Ehren, die gewöhnlich unentgeltlich von jedermann besucht werden konnte. Es war natürlich das beste Mittel, um für die folgenden Vorstellungen zu werben. Aber auch, daß bei diesen ersten Aufführungen Geld von den Zuschauern eingesammelt wird, ist belegt, am amüsantesten in einem der «Lustigen Streiche von George Peele». Außer den 10—40 s., die die Stadt-

väter spendeten, wurden die Schauspieler aber oft auch durch «wine & chirries», «junkets & bankets», «dynner wth beere & bysketts», mit gutem «sacke» als Wilkomm oder auch mit einem «breakfaste at their depture» geehrt. Selbst wenn sie aus irgendeinem Grunde nicht spielen durften, erhielten sie doch eine «gratuity» von der Stadt; so bekam 1585 die Essex-Truppe 26 s. 8 d. in Norwich, wo ihnen wegen der Pestgefahr das Auftreten verboten wurde. In diesem Fall steckten allerdings die Schauspieler das Geld ein und spielten trotz des Verbots. Öfters wurden zwei Vorstellungen am Tage gegeben, nachmittags und abends. Die Abendvorstellungen waren im Rathaussaal nicht selten. Die Queen's Men erhalten in ihrem Patent von 1635 das Recht «before or after supper» zu spielen, nachdem schon 1605 die Stadtverwaltungen angewiesen worden waren, ihnen die Rathaussäle zur Verfügung zu stellen. Der Aufenthalt dauerte von einem bis 14 Tage, im Durchschnitt 3—4 Tage. Die mittleren Städte sahen etwa vier Besuche von Theatertruppen und 15—20 Aufführungen im Jahr zu Shakespeare's Zeit.

Sieben bisher unbekannte Anspielungen auf den in Shakespeare's Jugendzeit beliebten Komiker Richard Tarlton († 1588) teilt Thornton S. Graves mit [Modern Philology 18, 493; Jan. 1921]. Die interessanteste aus Henry Peacham's Aufsatz «Of Parents and Children» in seiner Sammlung von 14 Essays «The Truth of Our Times» (1638) möchte ich hier wiedergeben, weil sie auf die realistische Darstellungsart der Elisabethiner neues Licht wirft.

«I remember when I was a School-boy in London, Tarlton acted a third sons part, such a one as I now speake of». Ein reicher Mann liegt im Sterben. Er ruft seine drei Söhne zu sich und vermacht dem ältesten als Erben sein Land; dieser antwortet: «Father, I trust in God you shall yet live to enjoy it yourselfe»; darauf dem zweiten, dem «scholler» Geld für Lebensunterhalt und Bücher: er antwortet weinend «I trust father you shall live to enjoy your money your selfe, I desire it not». «To the third, which was Tarlton (who came like a rogue in a foule shirt without a band, and in a blew coat with one sleeve, his stockings out at the heeles, and his head full of straw and feathers), as for you sirrah (quoth he) you know how often I have fetched you out of Newgate and Bridewell, you have beene an ungracious villaine, I have nothing to bequeath to you but the gallowes and a rope: Tarlton weeping and sobbing upon his knee (as his brothers) said, O Father, I doe not desire it, I trust in God you shall live to enjoy it your selfe.»

Die äußere Geschichte des «Children of the Chapel Royal», gegen deren Angriffe sich Shakespeare im «Hamlet» wehrt, wird durch einen Aufsatz von Harold N. Hillebrand von der Universität Illinois [Modern Philology 18, 233; Sept. 1920] beleuchtet, besonders durch den Abdruck eines von ihm aufgefundenen Rechnungsbuches (Ms. Bodl. Rawlinson D 318), das Jahreseinträge von 1560—1643 enthält und sich z. T. mit dem von Rimbault für die Camden Society gedruckten «Cheque Book» deckt, aber nach 1600 in wichtigen Einträgen darüber hinausgeht. — Seit dem Regierungsantritt Heinrich's VI. (1423) werden neben den «Gentlemen» auch «Children» der königlichen Kapelle erwähnt, erst 6, dann 7, endlich (1456) 10. Die ganze Kapelle sollte, wie eine Eingabe von 1455 sagt, wenigstens 24 Sänger zählen. Seit 1420 ist das «Pressen» der Knaben ausdrücklich gestattet. Unter Eduard IV. wird bestimmt, daß sie, wenn der Stimmbruch sie für das Singen ungeeignet mache, auf eine der beiden Universitäten geschickt würden. Diese dauernde Fürsorge für die

Knaben blieb in Gebrauch, bis sie die geizige Elisabeth aufgab. Aber Jakob I. führte die alte Sitte sogleich (1604) wieder ein. Unter Heinrich VIII. reiste der Chormeister mit seinen Sängern auch nach Frankreich bei Gelegenheit der Zusammenkunft des Königs mit Franz I., 1520, und vielleicht auch 1544—45, als Heinrich gegen Frankreich Krieg führte. Mit Recht sieht der Verf. hier eine Gelegenheit für Heywood mit der französischen Farce bekannt zu werden. Die Kapelle hatte damals 20—32 «Gentlemen» und 8—12 «Children». Aber doch beklagte sich der König, daß Wolsey eine bessere Kapelle habe als er. Die wichtigste Quelle ist das «Neue Haushaltsbuch» Heinrich's VIII. im Public Record Office (ca. 1526). Danach bekommen die «Gentlemen» und die Angestellten ein regelmäßiges Gehalt, aber nicht die «Children». Diese erhalten reichlich rote und gelbe Anzüge und seidene Hüte in der gleichen Farbe aus der königlichen Garderobe. Bei anderen Anzügen für je zwei Knaben scheint es sich um irgendeine Aufführung zu handeln. Für Nahrung hatte der Chormeister zu sorgen, der dafür eine Vergütung von der Krone erhielt. Eine Petition von William Hunnis von 1583 beklagt sich, daß die Beträge dafür längst nicht mehr ausreichten und daß namentlich eine Vergütung für die Unterkunft der Knaben, wenn sie mit dem Hof reisten, nicht ausgezahlt werde. Unter Elisabeth scheint das keinen Erfolg gehabt zu haben, aber Jakob I. zeigte auch hier gleich Verständnis und erhöhte (1604) die Zuschüsse.

Das Kostüm auf der Bühne.

Die wichtige Frage des Kostüms auf der Bühne ist bisher in allen Geschichten des Dramas kaum berührt worden. Hier setzt eine treffliche Untersuchung von Lily B. Campbell ein [University of Wisconsin Studies in Language and Literature No. 2, Madison, Sept. 1918, p. 187], die das Kostüm auf der englischen Bühne behandelt von der Restauration, 1660, bis 1823, bis zur Einführung des historischen Stils durch Kemble und seine Schwester. Noch bis in die Mitte des 18. Jh. finden sich kaum Ansätze zu historischer Kostümierung: Charles Macklin erregt großes Aufsehen, als er den Macbeth, den Garrick immer noch im Kostüm eines modernen Rococco-Kavaliers spielte, 1772 zum ersten mal in «alt-kaledonischem» Gewand auftreten ließ. Er hatte schon 1741 das Erstaunen von Pope hervorgerufen, da er als Shylock mit einem roten Hut (im übrigen jedenfalls auch in moderner Kleidung) erschienen war, weil er gelesen hatte, daß die Juden in Venedig rote Hüte trugen. Falstaff dagegen scheint sein traditionelles Kostüm seit der Mitte des 17. Jh. behalten zu haben, und auch Richard III. wird von Garrick, der sonst stets nur die Kleidung seiner eigenen Zeit trug, nach Ausweis von Hogarth's Porträt in einer Art romantischem, d. h. Renaissancekostüm gespielt. [Es ist sehr schade, daß die vorliegende Untersuchung das Bildermaterial nicht herangezogen hat, das helleres Licht verbreiten könnte als die spärlichen Notizen der Kritiker. Ich glaube, daß sich aus den zahlreichen Titelbildern in den Dramenausgaben zwischen 1660 und 1800, die natürlich mit Kritik bewertet sein wollen, eine recht gute Geschichte des Theaterkostüms erschließen läßt. Daß übrigens schon die Restaurationszeit, wenigstens bei exotischen Kostümen, auf Treue Wert legte, zeigt eine Bemerkung der Frau Aphra Behn in der Vorrede zu ihrem Roman «Oroonoco», wo sie erzählt, daß sie Dryden das Kostüm für den Indianerkaiser aus Surinam mitgebracht habe. W. K.]

In den ersten Jahren des 19. Jh. beginnt man in London, angeregt durch zwei Deutsche, den Kostümforscher Wilhelm Müller, der Bücher über exotische Trachten veröffentlichte, und den Theatermaler Lutherburg (de Loutherbourg), der 1771 von Garrick engagiert war, der Kostümtreue größere Wichtigkeit beizumessen. Lutherburg hat den Realismus auf der Bühne auch in Szenerie und Effekten begründet.

Zum Ursprung der höfischen Maskenspiele.

Der Ausdruck «mask» kommt im Anfang der Regierung Heinrich's VIII. auf. Hall berichtet zu 1512, daß am Dreikönigsabend «the King with eleven others was disguised after the manner of Italy, called a maske, a thing not seen afore in England. . . After the banket doen, these maskers came in, with sixe gentlemen disguised in silke bearyng staffe torches, and desired the ladies to daunce, some were content and some that knewe the fashion of it refused, because it was not a thyng commonly seen. And after thei daunced and commoned together, as the fashion of the maske is, thei tooke their leave and departed, and so did the Quene, and all the ladies». Robert Withington von der Universität Indiana weist [Journal of English and Germanic Philology 15, 423; Juli 1916] daraufhin, daß die viel erörterte Frage, was «after the manner of Italy» bedeute, nur gelöst werden könne, wenn Berichte über Hoffeste in Venedig, Florenz und anderen italienischen Fürstenstädten herangezogen werden. Er zitiert einen Reisebericht von Sir Richard Torkington, der sich auf einer Pilgerfahrt ins Heilige Land befand, aus Venedig 1517. Bei einem Fest im Dogenpalast kam nach dem Essen zuerst ein Spaßmacher, dann «ther cam Dauncers and some of them Disgysyd in women clothes that Daunsyd a gret while». Die Frage — was war an der «Mask» speziell italienisch? und warum weigerten sich die Damen, die die Sache kannten, der Aufforderung zum Tanz Folge zu leisten? — wird dadurch allerdings auch nicht beantwortet. [Ich möchte doch annehmen, daß das Italienische eben die Aufforderung an nicht vermummte Damen zum Tanz mit den Vermummten war, und daß diese sich gewisse sonst nicht übliche Freiheiten den Damen gegenüber gestatten durften. Aber das ist eben nur eine Annahme. W. K.]

Eine politische Moralität.

Politische Anspielungen in der als Fragment erhaltenen Moralität «Albion Knight» (gedr. 1565—66) deutet Gwen Ann Jones [Journal of English and Germanic Philology 17, 267; April 1918] auf parlamentarische Ereignisse von 1562—66, wo die Verwaltungsreform am dringendsten war.

«Common Conditions» und Thomas Preston.

In einer Rezension [Journal of English and Germanic Philology 15, 684; Okt. 1916] von Tucker Brooke's Ausgabe des vollständigen Textes von «Common Conditions» (Yale and Oxford, University Press, 1915) sucht H. N. Hillebrand die Hypothese von T. Brooke zu stützen, daß C. C. von demselben Verfasser herrühre wie «Sir Clyomon and Sir Clamides» und «Cambises», also von Thomas Preston. Allerdings verwenden die beiden ersteren Stücke nicht den allegori-

schen Apparat von «Cambises». Aber Camb. und C. Cond. führen im Prolog beide Tullius und Seneca respektvoll an, und ihre Eröffnungsszenen sind ganz gleich gebaut: auf eine Expositionsszene folgt ein Monolog des «Vice», darauf eine komische Szene dreier Schelme, die in Camb. Huff, Ruff, Snuff, in C. Cond. Shift, Drift, Unthrift heißen. Die Vice-Figuren der drei Stücke, Subtle Shift in C. Cond. und Cl. Clam., und Ambidexter in Camb. sind anders aufgefaßt als sonst, nicht als teuflische Verführer, sondern als lustige Kobolde, die die Menschen in Schwierigkeiten locken, um ihnen dann wieder herauszuhelfen, Personifikationen des blinden Zufalls, nicht der schlechten Neigungen.

The True Tragedy of Richard III.

Aus dem Epilog des anonymen Dramas über Richard III., der eine Lobpreisung der Elisabeth mit Anspielungen auf ihre Außenpolitik enthält, erschließt Lewis F. Mott, Foreign Politics in an Old Play [Modern Philology 19, 65, Chicago, 1921], als Abfassungsdatum des Epilogs das Spätjahr 1589: Ein Brief des Sultans Murad III., der in der ersten Ausgabe von Hakluyt's «Voyages» (Widmung dat. 19. 11. 1589) abgedruckt ist, schwebt ihm vor. Die in dem Epilog hervorgetretenen Friedensbestrebungen der Königin waren nach der verunglückten Expedition nach Portugal besonders stark um dieselbe Zeit. Die englische Hilfe für die Protestanten in Frankreich konnte auch nur nach dem Tode Heinrich's III. (2. 8. 1589) erwähnt werden. Am 26. 12. 1589 spielten die Queen's Men am Hofe: die «True Tragedy» könnte sehr wohl das damals aufgeführte Stück sein.

Restaurationsdrama.

Das orientalische Element im Drama der Restauration untersucht Louis Wann [University of Wisconsin Studies in Language and Literature No. 2: Studies by Members of the Department of English. Madison Sept. 1918. p. 163]. Die 45 Stücke, die solche Elemente enthalten, sind meist Tragödien und heroische Dramen, bei denen das Kostüm die Hauptsache, der Charakter eine ganz konventionelle Nebensache ist. Die Quellen dieser orientalischen Stücke sind neben zahlreichen Geschichts- und Reisewerken besonders auch französische heroische Romane. Was die ersten Quellen an realistischer Treue einführen konnten, wurde durch das heroische Schema wieder vernichtet, so daß nur äußerlichste Pracht übrigblieb.

Shakespeare's Chroniken.

Über Datum und Autorschaft von Hall's Chronik «Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancaster and York» handelt ein instruktiver Aufsatz von Robert M. Smith [Journal of English and Germanic Philology 17, 252; April 1918]. Hall muß seine Chronik zwischen 1543, wo Grafton's von ihm übernommene Fortsetzung von Hardyng's Reimchronik erschien, und 1549, seinem Todesjahr, verfaßt haben. Daher ist auch die Ansicht irrig, daß Berthelet 1542 Hall's Chronik gedruckt habe; vielmehr muß Grafton's Druck von 1548 der erste sein. Im folgenden Jahr lobt Bale Grafton, weil er «brought to lyghte the great work of Edwarde Halle.» Hall kompilierte sein Geschichtswerk von Heinrich IV. bis zum Tode Edward's IV. hauptsächlich aus Polydor Vergil, daneben aus Fabyan und dem Brut. Für Richard III. übernahm er

einfach Grafton's Ausgabe von More's Biographie, wie sie bei jenem die Fortsetzung von Hardyng's Chronik bildete (1543). Außerdem benutzte er für den Schluß von Richard III. und Heinrich VII. wieder besonders Polydor Vergil nach Grafton. Aber auch der Bericht über Heinrich VIII. ist, wie G. P. Krapp [Modern Language Notes 31, 135] gezeigt hat, und wofür hier neue Beweise beigebracht werden, nicht Hall's, sondern Grafton's Arbeit. Das Wort «Finis» am Schluß der Lobrede auf Heinrich VII. bezeichnet den Schluß von Hall's Werk. Auf einen Angriff von Stowe antwortete Grafton in den Vorreden zu den Ausgaben seiner Chronik von 1570 und 1592 «I haue not made Halles Chronicle myne own chronicle, although the greatest parte of the same was myne owne chronicle, and written with myne own hand.» Während Hall 1543—48 die Regierung Heinrich's VII. nach den oben genannten Quellen darstellte, war Grafton zur selben Zeit mit der Geschichte Heinrich's VIII. beschäftigt. Hall konnte noch die Widmung an Eduard VI. schreiben, der 20. 2. 1547 gekrönt worden war; aber sein Freund Grafton brachte das gemeinsame Werk 1548 heraus.

Sidney.

Sir P. Sidney's Prosastil wird von Stanley Harkness [Univ. Wisconsin Studies 2: Studies by Members of the Deptmt of English, Madison Sept. 1918, p. 57] einer genauen Analyse unterzogen. Seine Unregelmäßigkeiten werden als Absicht erklärt, da die Romantik der «Arcadia» dies fordert. Der Stil der «Apology for Poetrie» ist dagegen klar und nüchtern. Beide aber lieben den Rhythmus.

Spenser.

Die Frauengestalten in Spenser's Liebesallegorien untersucht F. M. Padelford [Journal of English and Germanic Philology 16,70, Urbana, 1917] und definiert Amoret als Verkörperung weiblicher Anmut, Belphoebe der Keuschheit, und Florimell der Schönheit. Britomart endlich, der weibliche Ritter, ist das ideale Weib: liebenswürdig und zurückhaltend, schön und kraftvoll gefühlswarm und selbstbeherrscht, anmutig und keusch zugleich. Neben den Ritterromanen hat das warme Leben hier als Modell gedient.

In seiner Einleitung zur Oxforder Ausgabe von Spenser hat E. De Selincourt die merkwürdige Behauptung aufgestellt, daß Spenser ebenso wie Milton die Alliteration lautmalend verwende und anlautendes w den Eindruck der Öde und Verlassenheit hervorrufe. Robert Bolwell [Journ. Eng. and Germ. Philology 15, 421, Urbana 1916] weist die Haltlosigkeit dieser Behauptung nach.

«Vergil's Gnat», die Paraphrase des pseudo-vergilischen «Culex», vergleicht O. F. Emerson [Journ. Eng. and Germanic Philology 17, 94, Urbana 1918] genau mit der Vorlage. Spenser benützt die Emendationen von Bembo, nicht von Scaliger, er erweitert den Text besonders bei Schilderungen, sonst meist unter dem Zwang des Reims.

Vier Konjekturen zu Amoretti 19, 43, 45, 49 und Commendatory Sonnet I bringt Albert S. Cook bei [Journ. Eng. and Germ. Phil. 17, 289. Urbana 1918].

A Handfull of Pleasant Delights.

Die Sammlung von Straßenballaden «von Clement Robinson und verschiedenen Anderen», die 1584 unter dem Titel «A Handefull of Pleasant Delites»

gedruckt wurde, und deren Kenntnis Shakespeare an verschiedenen Stellen beweist, wird von Hyder E. Rollins eingehend besprochen. [Journal of English and Germanic Philology 18, 43; Jan. 1919.] Das Buch ist eine Neuausgabe des «boke of pleasaunte sonnettes and storyes in myter» von Clement Robinson, das 1566 für denselben Drucker lizensiert und wohl auch gedruckt worden war. Die Angabe der neuen Auflage von 1584, daß sie enthalte «sundrie new Sonets. . . Newly deuised to the newest tunes. . . With new additions of certain Songs to verie late deuised Notes, not commonly knowen, nor vsed heretofore», ist von A bis Z falsch. Arber hatte in seiner Ausgabe (English Schollar's Library, 1878) neun Balladen genannt, die nicht in dem Druck von 1566 gestanden haben könnten: nur drei davon läßt R. gelten. Bei der Besprechung der einzelnen Lieder ist am interessantesten der Nachweis, daß eines davon (Nr. 29 «Ein trauriges Lied gedichtet von M. George Mannington vor seiner Hinrichtung zu Cambridge (1576) nach der Melodie von Labandala Shot» — also eine der Zufügungen der Neuauflage) in Melodie und Stil in dem alten Drama «Misogonus» nachgeahmt ist, das somit nicht 1560, wie Collier meinte, wohl aber 1578, wie Kittredge es datierte, entstanden sein kann.

Nachtrag.

Luis Astrana Marín unterzieht in der Montagsbeilage «Los Lunes de El Imparcial» der Madrider Tageszeitung «El Imparcial» die 1918 in der «Biblioteca Estrella» begonnene Shakespeare-Übertragung des bekannten spanischen Romanschriftstellers Martínez Sierra einer vernichtenden Kritik. Aufsatz I bis IV (I. El Imparcial 21. 4. 19, II. 12. 5. 19, III. 9. 6. 19, IV. 30. 6. 19) behandeln «Romeo and Juliet». Trotz der Versicherung des Übersetzers im Vorwort: «Man wird im folgenden weder eine Überarbeitung noch eine Interpretation, sondern eine Übersetzung lesen, und zwar eine wörtliche», weisen bereits Personenverzeichnis und erste Szene erhebliche Lücken auf. Unterdrückt ist auch II, 4 vom Auftritt Romeo's bis zur Ankunft von Juliet's Amme. Mit der Bemerkung, daß Shakespeare «der unverantwortlichste Lyriker» sei und daher «weder Anmerkungen noch Kommentare nötig habe», überhebt sich Sierra der Pflicht, irgendwelche Kommentare heranzuziehen. Von der Flüchtigkeit des Übersetzers zeugt die Bezeichnung des Stücks in der Schauplatzangabe als «Comedia», sowie die Verlegung der Handlung in die Faschingszeit: I, 4, 3 «The date is out of such prolixity», wiedergegeben durch: «Estamos en Carnaval y no son menester ceremonias». — In Aufsatz V und VI (V. El Imparcial 23. 6. 19, VI. 30. 6. 19) geht Marín auf Sierra's Hamlet-Übersetzung ein. Auch hier finden sich Lücken: Cornelius und Voltimand sind unterdrückt, in I,1 bleiben 42 Verse in der Schilderung der kriegerischen Vorbereitungen und der Vorgeschichte der dänisch-norwegischen Fehde unübersetzt, so daß der Leser der trostlosen Lage des Dänenstaates und dem Erscheinen des Fortinbras am Schluß des Stückes ratlos gegenübersteht. Vor allem aber interessiert der Nachweis Marín's, daß Sierra nicht selbständig arbeitet. Die Reden der Schauspieler im Schauspiel (III,2) stammen wörtlich aus einer anderen Übersetzung: «Obras completas de Shakespeare. Prólogo de Victor Hugo. Traducción de R. Martínez Lafuente, Director literario: V. Blasco Ibañez. Valencia, Prometeo, Sociedad editorial, 1916—1917, Vol. I.»

Rudolf Großmann.

Charlie Chaplin und Shakespeare.

Charlie Chaplin, der geborene Engländer, der in den Vereinigten Staaten seit Jahren der beliebteste Kinokomiker ist, hatte sich vor Monaten über Shakespeare ausgelassen, er zöge der Poesie Shakespeare's die Volkswirtschaft und Geschichte bei weitem vor. In C. L. Graves' Sammlung witziger Gedichte: New Times and Old Rhymes, kürzlich bei Basil Blackwell in Oxford erschienen, findet sich nun folgender «Kommentar»:

There is bitter grief at Stratford on the Silver Avon's marge,
Where the cult of William Shakespeare is extremely fine and large.
For across the broad Atlantic comes the petrifying news,
That the greatest film comedian does not care for William's muse.

Serious problems—economics and the price of margarene
Occupy the hours of leisure that he snatches from the screen.
But the works of William Shakespeare he dismisses as inane,
And he harbours no ambition to enact the princely Dane.

(Angeführt nach der verdienstlichen New Yorker Wochenschrift «Issues of To-Day» vom 17. Juni 1922.) **F. Schönemann.**

Dramaturgische Rundschau.

Von **Ernst Leopold Stahl.**

Sammlungen von Theaterkritiken (Bremen, Lübeck, Wien, Berlin). — Max Reinhardt-Literatur. — Schriften über das Große Schauspielhaus. — Dramaturgische Werke. — Einführungen für Theaterbesucher.

Wenn wir heute die im vorigen Jahrgang wieder aufgenommene Dramaturgische Rundschau fortsetzen, so muß zunächst daran erinnert werden, daß es sich hier selbstverständlich nur um einen allgemeinen, nicht ins einzelne gehenden Überblick handelt. Ausführliche Besprechungen sind bei der Fülle des vorliegenden Materials, weil der zur Verfügung stehende Raum notwendigerweise begrenzt sein muß, in der Regel nicht möglich. Da aber zurzeit wohl an keiner anderen Stelle eine solche General-Übersicht über die Haupterscheinungen auf dem Gebiete der theater-ästhetischen und theater-historischen Literatur veröffentlicht wird, erschien es uns wichtiger, hier auf eine gewisse Vollständigkeit zu sehen (soweit die Verleger, wie es leider mehrfach geschah, nicht versagten) als uns etwa mit einer Auswahl der ausschließlich (oder doch hauptsächlich) Shakespeare gewidmeten Werke zu begnügen.

Vorweggenommen seien diesmal die Gesammelten Theaterkritiken. Ihre Zahl ist natürlich nicht mehr groß, denn der Absatz solcher Bücher steht heute in gar keinem Verhältnis mehr zu den Herstellungskosten; die beiden einzigen, aus dem Reich kommenden Sammlungen (Bremen, Lübeck) stammen denn auch noch aus dem Anfang des Krieges. Die eine davon, «Kritiken und Gedanken über das Drama» von Rudolf Franz, ist entstanden aus Theaterkritiken, die der Verfasser ein Jahrfünft lang in Bremen schrieb (München 1915, G. Birk). Sie ist gedacht als ein Führer durch das moderne Drama und Theater für Arbeiter, geschrieben von einem Sozialisten für Sozialisten, in ganz einfacher, etwas burschikoser, aber nicht gemeinplätziger Art, ein Buch, das als eine Art sozialistischer Dramaturgie allgemeinere Beachtung beanspruchen darf, wenn auch gelegentlich die künstlerische Bewertung mancher Dichter durch die betonte politische Stellung des Verfassers einseitig beeinflußt ist (z. B. bei Eulenberg). Besonders dankenswert sind die Abschnitte über die verschiedenen Arten des modernen Lustspiels, da dieses bisher sonst noch kaum berücksichtigt worden war (Finanz-Lustspiel, Militär-Lustspiel usw.). Flüchtiger sind von Franz im Hinblick auf Mehring's und anderer frühere Arbeiten die Klassiker behandelt. Shakespeare kommt nur ein einziges Kapitel zu, in dem aber mancher kluge Gedanke (z. B. über «Romeo und Julia» als eine gefühlsrevolutionäre Auflehnung

gegen elterliche Autorität) steht, wie das ganze Buch ein sehr nützlicher Führer für den theaterbesuchenden Arbeiter ist.

Konservativer in seiner Auffassung ist Dr. Schlodtmann in seinem Sammelbande von Besprechungen und Einführungen, die er unter dem Titel «Von der Lübeckischen Schauspielbühne in den Jahren 1908—15» (Lübeck 1915, Max Schmidt) herausgab. Die nach den 7 Spielzeiten geordneten, wie Franz auf eine Kritik der Bühnendarstellung völlig verzichtenden Besprechungen sind ein wenig nüchtern, aber mit vorbildlicher Gewissenhaftigkeit geschrieben, wie man sie jeder Provinzkritik wünschen möchte, und geben zugleich einen Begriff von dem recht wackeren, wenn auch nicht sonderlich fortschrittlichen und originellen Spielplan des Lübecker Theaters in der ersten Zeit seines neuen Hauses. In seinen Shakespeare gewidmeten Berichten tritt Dr. Schlodtmann u. a. mit Recht der seltsamen Auffassung Strindberg's entgegen, man müßte vom «Sommernachtstraum» Mendelssohn's Musik abtrennen; eher läßt sich vielleicht immerhin noch eine solche Forderung bei «Egmont» erheben, zu dem Beethoven teilweise mehr musikalische Paraphrase als Begleitung schrieb. Erfreulicherweise hält der Verfasser sich auch von der klügelnd rationalistischen, «alle Illusion vernichtenden Zergliederung», wie Bulthaupt sie z. B. beim «Wintermärchen» mit seinem so betonten Märchencharakter anwandte, fern.

In Wien hat Felix Salten in zwei starken Bänden seine Kritiken unter dem Haupttitel «Schauen und Spielen», als «Studien zur Kritik des modernen Theaters» vereinigt (Wien 1921, Verlag Wila, d. i. Wiener Literarische Anstalt). Salten fühlt sich, wie als dramatischer Schriftsteller, so auch als Beurteiler fremder Produktion in der Sphäre Arthur Schnitzler's besonders wohl; seine Analysen von dessen Stücken gehören unstreitig zu den besten Teilen des manchmal recht oberflächlich in der Art sehr vergänglicher Feuilletons dahinplauschenden und mancher (meist französischen) Eintagsfliege des Wiener Repertoirs ganz überflüssige Dauer verleihenden Buchs. Shakespeare interessiert Salten offenbar nicht sonderlich. Er wird auf den $7^1/_2$ Hundert Seiten nur zweimal ausführlicher berührt. Das eine Mal ist es eine flotte Charakteristik Moissi's als Hamlet, von dem er zutreffend sagt: Er gab nur einzelne Szenen aus dem Schicksal Hamlet's. «Er gab sie im Nebeneinander, gab sie ohne innere Kontinuität, ohne straffen Zug und Steigerung. Die Kontakte waren unterbrochen, eben weil die zwei Inwohner von Moissi's Wesen (das Genie und der Tenor) miteinander abwechselten». Bei anderer Gelegenheit fertigt Salten mit berechtigter Ironie Tolstoi's schwache Altersschrift gegen Shakespeare ab, die in der deutschen Ausgabe noch von zwei ebenso naiven Beiträgen Bernard Shaw's und E. H. Crosby's («Über Shakespeare's Stellung zu den arbeitenden Klassen») begleitet waren. Letzteres genügt Salten, um die Erwartung auszusprechen, nächstens könne einer Shakespeare tadeln, weil er nicht telephonieren konnte!

Eine einzige, örtlich begrenzte Kritikensammlung hat bisher tapfer und zäh allen wirtschaftlichen Erschütterungen von Krieg und Revolution Widerstand geleistet, Siegfried Jacobsohn's, dem Theater Berlins gewidmetes «Jahr der Bühne», von dem nunmehr bereits der zehnte Band vorliegt. Wir haben zuletzt im Shakespeare-Jahrbuch 1918 auf diese ausgezeichnete Sammlung ausführlich hingewiesen (S. 97). Inzwischen sind fünf weitere Jahrgänge, die Bände 6—10 erschienen (die Bände 6 bis 8, welche die Berliner Spielzeiten 1916—1918 umfassen, im Verlag von Oesterheld u. Co. in Berlin, die Bände 9

und 10 im Verlag der Weltbühne in Charlottenburg, letztere die Saisonen 1918 bis 20 behandelnd). In diesen 5 Bänden des «Jahrs der Bühne», die ein — man muß fast sagen — erschreckend getreues Abbild des Berliner Theaterlebens während eines halben Jahrzehnts geben, spiegelt sich für jeden Kundigen mit bitterster Deutlichkeit der rapide Niedergang und Verfall der Berliner Bühnenkunst. Ist es nicht bezeichnend, daß Jakobsohn, wie er ehrlich zugibt, seinen Band 1918/19, um infolge des mangelnden Stoffes die nötige Bogenzahl zu erreichen, mit einer, die ganze erste Hälfte des Buches einnehmenden Auswahl von älteren Vorkriegskritiken füllen muß (die dann, als international buntes «Friedenstheater», übrigens ein interessantes Gegenstück zum «Revolutionstheater», der zweiten Hälfte des Bandes bilden). Ist es nicht weiterhin bezeichnend, wenn zum ersten Male seit Menschengedenken ein ganzes Jahr (1917/18) vorübergehen kann, ohne daß auch nur eine einzige Berliner Shakespeare-Aufführung der Erwähnung wert gewesen wäre? Kein Wunder, daß ein von frühester Jugend an so theaterbegeisterter Mann wie Jacobsohn theatermüde zu werden anfing (wenn er sich auch bis heute noch nicht von der Theaterkritik trennen kann). «Nun wird ringsherum mit nichts als Wasser, und manchmal fauligem, ohne Zutaten, ohne kulinarischen Ehrgeiz gekocht und nichts als Wasser bei Tische gereicht», schreibt er im Frühjahr 1919, und, noch drastischer: «Ich fühle mich, als Theaterkritiker, bei lebendigem Leibe krepieren».

Auf die Gründe für den Niedergang des Berliner Theaters, den auch eine überlegene Regisseurpersönlichkeit wie Jessner nicht aufhalten kann, einzugehen, ist hier nicht der Ort; der Verfasser dieser Rundschau darf auf seinen, die Frage eingehend behandelnden Aufsatz «Die Amerikanisierung der Berliner Theater» (in den Vierteljahrsheften des Bühnenvolksbunds, Heft 5/6) verweisen. — Von Shakespeare-Aufführungen des Jahrfünfts von 1916—21 sind besprochen: aus 1916/17 «Julius Caesar» bei Barnowsky (Lessingtheater mit Bassermann als Brutus) und Wegener's Othello; 1917/18 nichts; 1918/19 die erste und wesentlichste des Jahres, «Maß für Maß» (Volksbühne, Regie Ludwig Berger, «In dieser Armut welche Fülle», sagt Jacobsohn ein andermal davon), «Der Kaufmann von Venedig» bei Max Reinhardt (Deutsches Theater, neueinstudiert: «gefroren, leblos, ehegestrig, aufdringlich»), «Wie es euch gefällt» bei Reinhardt als wohlgelungene Erstaufführung, «Coriolan» am Staatlichen Schauspielhaus (Regie Dr. Bruck; «der übliche Ritter- und Römerdramen-Radau»); 1919/20 «Cymbelin» am Deutschen Theater (Übersetzung und Regie: Ludwig Berger, von verdienstvoll karger Schlichtheit) und der verfehlte «Hamlet» im Zirkus (Großes Schauspielhaus: «Reinhardt hat sich, statt für die Verfeinerung, für die Vergröberung entschieden»), also in der ganzen Spielzeit zwei neue Abende! Endlich 1920/21, das künstlerisch etwas ergiebiger war, der markante «Richard III.» bei Jessner (Staatstheater), «Perikles» (Neues Volkstheater), «Komödie der Irrungen» (Volksbühne, Regie Fehling), «Der Sturm» (Staatstheater, Regie Berger), der versagte, sowie «Kaufmann» und «Sommernachtstraum» im Großen Schauspielhaus.

Von Jacobsohn kommen wir ohne Umweg zur speziellen Max Reinhardt-Literatur, die sich jetzt als ein Ganzes überblicken läßt, nachdem Reinhardt's Berliner Tätigkeit, auch wenn er gelegentlich noch das eine oder andere Werk dort inszenieren wird, wohl als abgeschlossen gelten kann. Die in Buchform vorliegende Literatur umfaßt insgesamt 8 Bücher (eingeschlossen das bereits bei Erich Reiß 1910 erschienene Werk von Siegfried Jacobsohn «Max Reinhardt»).

Sie bewegt sich in den weiten Grenzen zwischen Hymnus und Pamphlet. Von hemmungslos unkritischer Begeisterung durchdrungen ist das Buch von Reinhardt's jungem Dramaturgen Heinz Herald. Herald tritt als Herold seines großen Meisters auf und bringt es in seinem Überschwang sogar fertig, Reinhardt eine Inszenierung zuzuschieben, die sein ehedem bedeutendster Mitregisseur schuf (nämlich die «Nachtasyl»-Aufführung, die in Wahrheit der frühverstorbene Richard Vallentin inszeniert hatte). Herald bezeichnet sein Buch («Max Reinhardt», bei Felix Lehmann, Berlin) als einen «Versuch über das Wesen der modernen Regie». Sein Wert besteht nicht darin, daß es objektiv, vielmehr daß es absolut subjektiv ist, daß es aus naher und wirklich intimer und auch kluger Beobachtung dieses großen Hexenmeisters der modernen Szenenkunst heraus geschrieben ist. Nach einer Richtung versagt das Buch allerdings ganz: es läßt jedes historische Gefühl vermissen. Reinhardt fällt bei Herald, wie ein Theatermann sich ausdrückte, vom Himmel auf das deutsche Theater herunter. Reinhardt aus der Vergangenheit, etwa als die große und notwendige Kontrasterscheinung zu Otto Brahm, zu deuten und dann in seine eigene Zeit hineinzustellen — hierzu fehlt Herald der Wille und wohl auch das Vermögen. Vieles auch ist zu abstrakt, zu allgemein, zu weit ausholend, zu verschwommen in diesem Buche. Dort, wo — auf einer Minderzahl von Seiten — die eigene Beobachtung, das eigne Erlebnis an die Stelle des Klügelns und des ästhetisierenden Geplauders tritt, hat Herald's Buch der Liebe seinen Wert, den einige untadelhaft reproduzierte Bühnenbilder von Ernst Stern, Orlik, Munch, Walser und Roller nicht unwesentlich erhöhen.

Eine durchaus populär gehaltene Ergänzung zu Herald's anspruchsvoll blutleerer Darstellung ist das auch im Deutschen Theater selber zusammengestellte Sammelbuch «Reinhardt und seine Bühne», herausgegeben von Ernst Stern und Heinz Herald (Berlin 1918, Dr. Eysler u. Co.). Es gibt «Bilder von der Arbeit des Deutschen Theaters», und zwar illustrative und literarische «Bilder». Es bringt nach einem kurzen Vorwort Hofmannsthal's, der das Reinhardt anfänglich leitende Streben treffend in dem Wunsche sieht, «das Schwarzweiß der Brahm'schen Manier durch das Farbige abzulösen», einen Aufsatz Herald's über das Entstehen einer Inszenierung. Dann folgt ein erster Abschnitt «Zehn Aufführungen» mit der jeweils reich illustrierten Charakeristik einiger Hauptinszenierungen Reinhardt's durch die Herausgeber sowie Arthur Kahane, Ernst Stern und Emil Ludwig. Der zweite Teil des Buches, «Aus der Werkstatt», bringt 10 kleine Beiträge von damaligen Reinhardt'schen Bühnenvorständen und prominenten Schauspielern, Carl Heine, Berthold Held, Ernst Stern, Herald, Einar Nilson, der Eysoldt, Ernst Deutsch, Winterstein über die Arbeit von und bei Reinhardt. Dazu gibt es eine üppige Fülle von Szenenbildern, Figurinen, Grundrissen, Skizzen, Modell-Reproduktionen — zahlreiche davon zu Shakespeare-Inszenierungen: Macbeth, Kaufmann, Sturm, Sommernachtstraum, Was ihr wollt, Romeo und Julia, Viel Lärm um nichts, Othello — durchweg in recht zulänglicher Reproduktion, so daß sich hier ein ausgezeichneter Gesamtüberblick über Reinhardt's Schaffen ermöglicht. Das Buch ergänzt Legband's, etwa ein Jahrzehnt ältere, auch im Hause entstandene Sammel-Schrift «Das Deutsche Theater in Berlin» (München 1909, Georg Müller).

Ein kritisches, aber in keinem Falle ungerechtes, Reinhardt's Fähigkeiten vielmehr vollauf erkennendes und würdigendes Buch ist «Max Reinhardt» von

Professor Max Epstein, dem Berliner Anwalt (Berlin 1918, Winckelmann Söhne). Epstein ist der Verfasser einer ausgezeichneten Schrift «Das (Berliner) Theater als Geschäft», zu dem dieses neuere teils ein Seiten-, teils ein Gegenstück bildet. Er gibt keineswegs nur ein Bild der künstlerischen Persönlichkeit, sondern vielmehr der Gesamterscheinung, seiner Umgebung, auch seiner Konkurrenz, seines geschäftlichen Wirkens, seines Verhältnisses zur Presse, seiner Einstellung zur Volksbühne usw. Epstein stellt Reinhardt also ebenso tief in seine Zeit hinein, wie ihn Herald hoch darüber hinaus in eine rein geistige Atmosphäre erhoben hatte. Epstein gibt eine interessante und gewiß durchaus zuverlässige Darstellung auch der geschäftlichen Entwicklung der Reinhardt-Unternehmung. Als das große künstlerische Ergebnis der Arbeit Reinhardt's bezeichnet Epstein dessen Shakespeare-Zyklus, mit dem er eine «Kulturtat ersten Ranges» vollführte. Er nennt Reinhardt «eine geniale Begabung. Er ist kein Bahnbrecher, sondern nur ein Pfadfinder. Er hat keine neuen Wege gesucht, sondern nur vorhandene entdeckt. Diese Wege mögen verborgen und dürftig gewesen sein, aber sie waren vorhanden. Reinhardt hat sie aufgesperrt und gangbar gemacht.» Der Verfasser findet drei Ausgangspunkte für Reinhardt's künstlerische Entwicklung, nämlich Wolzogen's Überbrettl, das Meiningertum und den Stil der englischen Shakespeare-Aufführungen von der Art der Beerbohm-Tree'schen (wobei Epstein übersieht, daß die letzteren eigentlich fast nur eine Fort- oder vielleicht auch Rückwärtsentwicklung des Meiningertums darstellten).

Wenige Wochen vor Ausbruch des Weltkriegs erschien das erste englische Werk über Reinhardt unter dem Titel «The Theatre of Max Reinhardt» von Huntly Carter (London 1914, Frank and Cecil Palmer), für welches der Verfasser, der früher bereits ein Buch «The new spirit in Drama and Art» geschrieben hat, an Ort und Stelle fleißige Studien gemacht hatte. Das umfangreiche Buch erschien im Hinblick auf Reinhardt's damalige erfolgreiche Londoner Regiegastspiele. Huntly Carter versucht zunächst den Typus des «New Director» für englisches Verständnis zu umreißen und widmet dann je einen Abschnitt Reinhardt's Herkunft und den Einflüssen auf seine Entwicklung, die etwas verworren und umständlich dargestellt werden, komplizierter als sie in Wirklichkeit waren; aber Gordon Craig's Bedeutung wird durchaus zutreffend herausgehoben. Es folgt ein Abschnitt «His Aims and Principles», der ausführlich Glossen Kahane's zum Theater der Fünftausend zitiert. Das nächste Kapitel «His Materials» holt wieder etwas weit aus, indem es die Bühnenformen, von der griechischen und chinesisch-japanischen angefangen, in Beziehung zu Reinhardt zu setzen versucht. Gute Einführung bieten seinen Landsleuten dann Carter's zwei Hauptkapitel «His Resources» und «His Productions» (von denen «Sumurun» und «Miracle», weil von Reinhardt in England herausgebracht, breiten Raum einnehmen). Aus den Abschnitten des Anhangs sind dann noch diejenigen über «Recent Developments in England» und «German Influences on English Development» (die ausführlich behandelt werden) von Bedeutung. Bei den Bildbeigaben ist Carter insofern ein Irrtum unterlaufen, als er die Szenen von «Caesar» und «Hamlet» als «Reinhardt setting» bezeichnet; sie stammen aus dem Münchener Hoftheater (von Klein). Mit seiner herzlichen Sympathie für das deutsche Theater berührt uns dieses Buch eines aufrichtigen Liebhabers wohltuend.

Siegfried Jacobsohn's Buch über Max Reinhardt liegt nun, nach einem Jahrzehnt, bereits in fünfter Auflage bei Erich Reiß, Berlin, vor: immer noch

unerreicht in der Kunst seiner Darstellung wie in der Fähigkeit, die charakteristischsten Merkmale einer Inszenierung aufzuspüren. Diese neue Ausgabe ist stark verändert gegenüber der früheren. Die Bildbeigaben fehlen; bei den vielen Illustrationen, die sonst von Reinhardt-Aufführungen existieren (u. a. in den «Illustrierten Klassikern des Deutschen Theaters») sind sie einigermaßen zu entbehren. Den Text hat Jacobsohn insofern umgestaltet, als er von den in der ersten Ausgabe erschienenen Besprechungen von 30 Inszenierungen genau die Hälfte weggelassen und durch andere von etwa der gleichen Zahl ersetzt hat. Auch die Umgruppierung einiger übriggebliebenen Kapitel geschah mit guter Absicht. Dreiviertel des Buches sind nun klassischen Werken, der Rest ist markantesten Erscheinungen der Dramatik seit Ibsen gewidmet. Die Anlage des Buches ist geblieben. Es will nicht eine systematische Wertung von Reinhardt's Gesamtpersönlichkeit in ihren Vorzügen und Schwächen geben, will nicht bereits die (heute ebenfalls nahezu schon mögliche) größere historisch-ästhetische Darstellung seines Wesens, sondern das «liebevoll weitherzige Bild der göttlichen Seele» des «fehlbaren Erdenbewohners», «eine Rettung seines unsterblichen Teils». Das geschieht im Gegensatz zu Jacobsohn's Kritiken des «Jahrs der Bühne», die auch das Mißlungene, Abwegige, das Sensationsnahe seiner Arbeit nicht übersehen. Aus rund 20 Jahren schildert Jacobsohn in Einzeldarstellungen rund 30 Inszenierungen, in denen er das Höchste erreicht hat: «ein Ertrag, der ohne Beispiel ist für die Theatergeschichte». Ein Anhang gibt ein exakt gearbeitetes, chronologisches Verzeichnis der 18 Spieljahre von 1902 bis 1920. Das Buch selbst braucht sich dafür nicht an die Zeitfolge zu halten. Es stellt an Anfang und Ende die Charakteristik von zwei ausgesprochen «stillen» Erfolgen Reinhardt's, des Münchener «Sommernachtstraums» (ohne Drehbühne und prunkhaften Wald) und der «Stella».

Neue Reinhardt-Literatur hat die Eröffnung des Großen Schauspielhauses im ehemaligen Zirkus Schumann (28. November 1919) gebracht. Speziell dem Wesen des Bauwerks ist ein Sonderheft in Wasmuth's Monatsheften für Baukunst (Jahrgang V, Heft 1/2, Berlin W. 8, Verlag Ernst Wasmuth) gewidmet, wo es von Fritz Stahl und Architekt Paul Sydow, dem technischen Bauleiter, in Textbeiträgen behandelt wird; der umfangreiche Bildteil besteht aus zahlreichen Außen- und Innen-Abbildungen, sowie Längs- und Querschnitten und Grundrissen. — Außerdem sind zwei weitere Schriften erschienen, die sich mit den künstlerischen Aufgaben und Ergebnissen des neuen Hauses befassen. Die eine sehr hoffnungsvoll mit den ersteren, die andere sehr unfreundlich mit den letzteren.

Ein schmuckes, inhaltlich vornehmes Sammelheft «Das Große Schauspielhaus», ist zur Eröffnung des Hauses vom Deutschen Theater in Berlin unter der Redaktion von Heinz Herald herausgegeben worden (Berlin 1920, Verlag der Bücher des Deutschen Theaters). Sich irgendwie kritisch einzustellen, kann natürlich nicht Zweck einer solchen Schrift sein. Vielmehr will sie werben für die außerordentlich schöne und große Idee, von der die geistigen Befürworter des Hauses bei der Errichtung dieses Theaters der Fünftausend ausgegangen sind. Das geschieht hier in untadelhaft vornehmer Form. Herald legt auseinander, was diese neue Bühne ohne Logen und Ränge, ohne Rampe und Rahmen will (aber allerdings leider, wie man hinzufügen muß, in diesem großartig gedachten Bau Pölzig's noch nicht erreicht): «Verbundenheit, Konzentration, Lebensnähe».

Carl Vollmöller berichtet über die Entwicklungsgeschichte des großen Hauses vom Ausgangspunkt ab (Reinhardt's «Ödipus»-Aufführung 1910 in der Münchener Festhalle). Die Dichter Arnold Zweig und Hasenclever behandeln das Thema «Theater, Menge, Mensch» und die «Bühne als Vorstellung». Mit weiteren Beiträgen sind Kurt Pinthus, Max Deri, Heinz Thiessen vertreten, welche die Möglichkeiten zukünftigen Volkstheaters, Bühnenbild und Musik im Arenatheater behandeln. Hans Pölzig, der Erbauer, bespricht unter Beigabe von Plänen den Bau. Einen Abschnitt für sich bilden die beiden Betrachtungen von Hans Hildebrandt über die Wiedererweckung des griechischen Dramas und von Alois Brandl über Shakespeare-Möglichkeiten; der letztere erblickt den Vorzug der neuen szenischen Einrichtung in der freien und geräumigen Oberbühne, da sie alle Vorzüge von Shakespeare's Dreifeldersystem gewähren helfe, die der alten Opernbühne versagt bleiben müssen.

Das Große Schauspielhaus ist dann bei seiner praktischen Verwendung für das rezitierende Drama auf große Widerstände gestoßen und hat von vielen Seiten deutliche, in mehrfacher Hinsicht durchaus berechtigte Ablehnung erfahren. Jacobsohn hat schon gelegentlich der Eröffnung ausgesprochen, daß es sich für Reinhardt keineswegs um eine gewaltige sittlich-geistig-künstlerische Idee handelte: «Er hatte einen Szenenbeherrscher-Ehrgeiz von unalltäglichem Umfang, einen imperialistischen, einen wilhelminischen Ehrgeiz, und den haben ihm Kapitalisten endlich befriedigt.» Aber auch dieser Regisseur-Ehrgeiz konnte zur großen Enttäuschung vieler, zur größten vielleicht seines geistigen Urhebers selber, sich bisher nicht vollauf auswirken. In eine überaus schroffe Form hat Franz Ferdinand Baumgarten, der Verfasser eines tiefgründigen Buches über C. F. Meyer, seine Ablehnung in einer Kampfbroschüre «Zirkus Reinhardt» gekleidet (Potsdam 1920, Hans Heinrich Tillgner). Aber mag man die stellenweise fast bis zum Beleidigenden heftige Tonart der Schrift ablehnen: sie macht doch aufhorchen durch die vielfach treffende Ironie, durch zahlreiche, den Kern berührende Gedanken; schon dem, was Baumgarten zu Anfang gegen das Ring-(Amphi-)Theater sagt, stimme ich auf Grund praktischer Erfahrung zu. Baumgarten sagt: «Reinhardt war zum Burgtheater-Direktor geboren. Sein Beruf war, mit seinem anschmiegsamen Talent und seinem genialen Temperament eine feste Konvention mit neuem Leben zu durchpulsen. Da er zu schwach ist, um einen Stil herauszubilden, mußte sein ungezügeltes Temperament jeden Stil zerbrechen. Jetzt vernichtet er das Theater durch den Zirkus. Er ist der Regisseur des wilhelminischen Barock. Sein Zirkus ist das Harakiri des wilhelminischen Theaters.» Nach einem allgemeinen Teil «Das Theater» (in dem er u. a. sehr fein die geistigen Grundlagen des wahren Volkstheaters berührt) kommt er zum Hauptkapitel «Der Zirkus», dessen erster Abschnitt das Haus behandelt (und vollständig ablehnt) und dessen zweiter sich eingehend mit dem Orchestra-Spielen befaßt; dieses Spiel inmitten der Zuschauer wirkt ernüchternd und «vernichtet das Drama, das auf dem altererbten kostbaren Instrument der Guckkastenbühne erschütternd wirkt seit Jahrhunderten». Reinhardt ist sich selber in des Verfassers Augen untreu geworden: «Statt Versenkung in das Werk Regiemätzchen und technische Tricks», heute berauschende Sinnlichkeit, morgen kargste Einfachheit der Kultbühne. Die letzten Kapitel nehmen dann die drei ersten Premièren des Großen Schauspielhauses einzeln vor, die «Orestie», Rolland's «Danton» und «Hamlet», den man fast ganz in der Orchestra spielte. Dessen Auf-

führung erfährt, wie übrigens nahezu allgemein, schärfste Ablehnung: der Zirkus erwies sich für das moderne Drama noch viel ungeeigneter als für das klassische. «Das intime Geschehen des modernen Dramas vollzieht sich in Innenräumen, das äußerlich-pathetische der antiken Tragödie auf einem freien Platz». «Es ist ein Kulturverderbnis. Eine Sinnenvergiftung. Eine Instinktverwirrung». In einem Schlußkapitel zieht Baumgarten dann nochmals das Fazit der «Kunstzertrümmerung», als deren augenfälligstes Beispiel ihm das Zirkus-Theater gilt. Er schließt seine Streitschrift mit dem Satze: «Der Diener wollte Herr sein. Der größenwahnsinnige Regisseur hat das Drama vernichtet».

Die dramaturgische Literatur im engeren Sinne weist, soweit sie für diese Rundschau überhaupt in Frage kommt (Schriften, die sich ausschließlich mit dem Drama der Gegenwart befassen, müssen hier natürlich unberücksichtigt bleiben), in erster Linie eine sehr wertvolle neue Arbeit von Julius Bab auf, nämlich eine vollständige Umgestaltung seiner vor etwa einem Jahrzehnt erschienenen «Dramaturgie für Schauspieler», die er «Der Mensch auf der Bühne» nannte. Sie ist jetzt auf 12 Einzelheftchen verteilt, von denen jedes eine «Führung» durch einen umgrenzten Bezirk dramatischer Dichtung bringt. In der ersten Führung geleitet Bab seine Leser und Hörer durch das griechische Drama, im zweiten durch Shakespeare's geistiges Land, im dritten durch das Drama Calderon's und Molière's. (So weit ist die Sammlung zurzeit gediehen.) Ich stehe nicht an, Bab's Buch eine der bedeutendsten kunstpädagogischen Schriften zu nennen, die wir überhaupt in Deutschland besitzen. «Der Mensch auf der Bühne» ist von Bab gedacht als ein Lehrbuch der Regie in doppeltem Sinn: als ein, den werdenden Schauspieler nach Art eines Regisseurs und manchmal auch (wo er fehlt) anstelle eines solchen Regisseurs unterrichtendes Lehrbuch, andererseits aber auch als eine Einführung für den werdenden Regisseur selber. Beiden, und darüber hinaus jedem geistig anregbaren Menschen, der Fühlung mit der Kunst hat, bietet es ungemein viel mit seiner ganz auf die lebendige Praxis eingestellten, anschaulichen Darstellung. Und in einer «punktierten Skizze», wie Bab sich ausdrückt, ganz im Umriß erst, wird in dem Buche auch schon der vom Verfasser mit vollem Recht als sehr erwünscht bezeichneten künftigen «Geschichte des Dramas von der Schauspielkunst her» vorgearbeitet. Bab wählt gern die Form des Vergleichs von zwei äußerlich-stofflich verwandten oder übereinstimmenden dramatischen Vorgängen in der literarischen Darstellung durch zwei ganz verschiedene Persönlichkeiten, Temperamente und Weltanschauungen, um völlig plastisch den Unterschied der künstlerischen Stile vor Augen zu führen. So nimmt er für den Anfang ungemein geschickt den Eröffnungsmonolog der «Elektra» bei Sophokles und bei Hofmannsthal. Dann wiederum stellt er dem Monolog der Mörderin Klytämnestra den Monolog eines Shakespeare'schen Mörders (Macbeth) in ausgezeichneter Analyse gegenüber. «Der Shakespeare'sche Mensch ist also im Gegensatz zur griechischen Gestalt nichts Fertiges, er leiht keinem feststehenden Zustand Ausdruck. Er ist nicht nur seiner äußeren Situation nach, sondern im innersten Wesenskern ständig in kämpfender Bewegung.» Dann wiederum setzt Bab Liebesszenen eines heroischen und eines komödienhaften Dramas von Shakespeare nebeneinander. Besonders fein ist zur Deutung des Wesens des spanischen Dramas die Parallelstellung des Monologs der Shakespeare'schen und einer Calderon'schen Julia in fast gleicher Situation (letztere in der «Andacht am Kreuze»). Auch seine Vergleichung des Timon mit Molière's

Misanthrope trifft durchaus den Kern. All dies ist so geistvoll, so schlagend dargestellt, daß dieses Werk Bab's unverzüglich auch in den Oberklassen höherer Lehranstalten Verwendung finden müßte.

Robert Petsch, Universitätsprofessor in Hamburg, einer unserer pädagogisch begabtesten akademischen Lehrer, gibt den ersten Band einer «Deutschen Dramaturgie» (Band I: «Von Lessing bis Hebbel»; Hamburg 1921, Paul Hartung) heraus, der er eine über 50 Seiten umfassende, vorzüglich einführende Einleitung und Anmerkungen, die wichtige Ergänzungen zum Text enthalten, mitgegeben hat. Die «Deutsche Dramaturgie» ist eine umgearbeitete Neuauflage der zuerst 1912 in Oscar Walzel's Sammlung «Pandora» (bei Georg Müller, München) erschienenen, längst vergriffenen Dramaturgie Petsch's. Er übergeht in seiner Auswahl mit Absicht alles, was über praktische Bühnenreform gesagt worden ist, und nimmt nur beiläufig Äußerungen über die «Technik des Dramas» mit. Es kommt Petsch einzig an auf «Erörterungen über das Wesen, die Ausdrucksmöglichkeiten und die Wirkungen der dramatischen, insbesondere der tragischen Kunst», die er in sorglichster Auswahl (unter Miteinbeziehung Otto Ludwig's und Richard Wagner's) darbietet. Bei dem völligen Mangel einer ähnlichen Dramaturgie für unsere Zeit wird auch Petsch's zweiter Band, der in Vorbereitung ist, einem dringenden Bedürfnis genügen.

Robert Prechtl veröffentlicht ein Bändchen «Spiel und Zwischenspiel» (Berlin W. 8, Spiegelverlag), die er «Versuche zu menschlicher und künstlerischer Erziehung» nennt. Es sind kleine Studien über Frauengestalten der Bühne: — Gretchen, Emilia Galotti, Gerhart Hauptmann's Ottegebe und Pippa, Hebbel's Rhodope und zuletzt Shakespeare's Ariel —, besinnliche Betrachtungen, die entstanden sind in Zwiesprache des reich gebildeten geschmackvollen Verfassers mit seiner jungen, dem Studium der Bühnenkunst sich zuwendenden Tochter. «Die Phantasie und der Dichter — Ariel und Prospero, die Beziehungen dieser zwei sind der Gefühlskeim, um den herum das Zaubermärchen «Sturm» geschlungen ist. . . . Man fühlt in allem, daß dieses schöne Luftgebild seinem Herzen am nächsten steht; weit näher als seine Tochter Miranda, mit der er spricht wie ein guter Lehrer mit seiner braven Schülerin.»

Wilhelm von Scholz — neben Paul Ernst der bedeutendste Theoretiker unter den Dramatikern der Gegenwart — hat eine Neue Folge seiner «Gedanken zum Drama» (München 1915, Georg Müller) herausgegeben: ein buntes Buch mit mehreren Dutzend Vorträgen, Aufsätzen, Plaudereien, Gedankensplittern, Bücherrezensionen, vielgehaltig und vielgestaltig, aber doch zusammengefaßt von einer klaren, in sich geschlossenen Persönlichkeit voller Geist, Temperament und (wenn es darauf ankommt) Ironie. Die zwei Vorträge «Das Drama» und «Das Schaffen des dramatischen Dichters» und die vier «Thesen» — unter letzteren «Die Entartung des Dramas in die Idee» — enthalten grundsätzlich Bedeutsamstes zu den dramaturgischen Problemen unserer Zeit. Zum Thema Shakespeare bringen besonders die Rezensionen manche wertvolle Bemerkung (so über die Shakespeare-Bühne, Tolstoi's Shakespeare-Buch, das neue Shakespeare-(Rutland-Southampton-)Evangelium, Verbrecher bei Shakespeare usw.).

Auch Herbert Eulenberg hat seine weithin über Deutschland zerstreut erschienenen Aufsätze und Feuilleton-Beiträge dramaturgischen Charakters mit einigen Ansprachen gleicher Art zu einem stattlichen, schmucken und überaus liebenswürdigen und liebenswerten Sammelband vereinigt, den er «Mein Leben

für die Bühne» nennt (Berlin 1919, Bruno Cassirer). Er reiht neun Gruppen von Beiträgen aneinander: Persönliche Erfahrungen, Kritische Versuche (u. a.: Hütet euch vor Hebbel!), Aus Shakespeare's ewigem Figurenkabinett, Ibsen-Aufgaben, Hebbel's Frauen, Drei Dichter Wiens, Auswärtige Theatereindrücke (Franzosen und Russen), Aus unsrer deutschen Theatergeschichte (über Immermann, Laube-Dingelstedt und Georg von Meiningen), Paralipomena. Zum Schönsten in diesem frischen, lebensprühenden Band gehören seine phantasievollen und geistreichen kleinen Shakespeare-Charakteristiken meist über einzelne Gestalten (besonders ein Bild des «Maß-für-Maß»-Herzogs ist hervorzuheben). Für «Ende gut, alles gut» und «Verlorene Liebesmüh» wirbt Eulenberg ebenfalls an dieser Stelle. Dem «Mistkerl» und Ekel und Ohrfeigengesicht Parolles, dem widerlichsten Kumpan in des Meisters Galerie (aus «Ende gut, alles gut») wünscht er mit seinem Fußtritt eine angenehme Bühnenauferstehung zu bereiten!

Dem durch die Besucherorganisationen geweckten (oder mindestens verstärkten) Bildungsbedürfnis zahlreicher Theaterbesucher streben Sammlungen zu dienen, welche speziell die Einführung in die Welt des Dramas sich zur Aufgabe gemacht haben. Die erste Sammlung dieser Art heißt «Dichter und Bühne» (Herausgeber: Dr. Ernst Leopold Stahl, Mitherausgeber: Dr. Johannes Eckardt und Dr. W. E. Thormann, Patmos-Verlag, Frankfurt a. M., 1921); sie wird unmittelbar ergänzt durch eine zweite kleinere Sammlung «Meister der Oper», herausgegeben von Dr. Karl Blessinger. «Dichter und Bühne» umfaßt gegen 50, die «Meister der Oper» gegen 20 einzelne Heftchen, die nunmehr vollständig vorliegen. «Dichter und Bühne» ist in drei Serien geteilt, deren erste «Arten und Wesen des Dramas» (Die Tragödie, Die Komödie, Das Märchenspiel, Das antike Drama, Das geistliche Drama, Das Gesellschaftsstück usw.) behandelt. Die zweite Serie umfaßt dann in gleicher Form «Die Klassischen», die dritte ebenso «Unsere Zeit» (von Ibsen bis Unruh). Die Verfasser dieser populären, jeweils in sich abgeschlossenen Einzeldarstellungen, von denen jede ein geistiges Gesamtbild der Persönlichkeit, Dramenform und Dramenart zu geben sich bemüht, sind neben den Herausgebern führende Gelehrte und dramaturgische Schriftsteller, wie Martersteig, Hagemann, Julius Bab, Diebold, Knudsen, Edgar Groß, Lebede, Expeditus Schmidt, Legal, Hoffmann-Harnisch, Rudolf Frank, R. K. Goldschmit, Fontana, Enders, Petsch, Martin Dibelius, Nießen, Preisendanz, Öftering, Hankamer, Karl Holl, Ernst Martin, Hanns Lotz, Max Fischer. Diese Sammlung, als «Literatur- und Musikgeschichte in Einzelheften für Theaterbesucher» bezeichnet, wendet sich in erster Linie an die Teilnehmer der Theatergemeinden, an welche die Hefte in manchen Städten gemeinsam mit dem Theaterzettel abgegeben werden.

Eine zweite Sammlung von Einzeldarstellungen hat bald nach «Dichter und Bühne» eingesetzt. Es sind noch im Erscheinen begriffen, Schneider's «Bühnenführer» (Berlin SW. 11, Franz Schneider's Verlag), die sich ebenfalls vortrefflicher Mitarbeiter wie Friedrich Düsel, Karl Strecker, Hermann Kienzl, Fritz Engel, Julius Bab usw. erfreuen. Die Absicht ist dieselbe wie bei «Dichter und Bühne»: nämlich «der großen Masse des Theaterpublikums eine bequeme Übersicht über Leben und Schaffen des dargestellten Autors zu bieten, dem Theaterbesucher eine Einführung in das jeweils gespielte Bühnenwerk in die Hand zu geben und somit eine wesentliche Erleichterung im Genuß der Darstellung zu verschaffen». In der Anlage unterscheiden sich die Schneider'schen Hefte durch

eine noch populärere Form von «Dichter und Bühne», indem sie jeweils nur eine kurze allgemeine Charakteristik des Autors und dann ausführliche Inhaltsangaben seiner bekanntesten Hauptwerke bringen». In ihrer Auswahl beschränken sie sich auf die Gegenwart und jüngste Vergangenheit.

Eine dritte Sammlung, die vor längerer Zeit begonnen wurde, scheint stecken geblieben zu sein. Sie hieß «Neue Opern- und Schauspiel-Führer» und kündigte «Anleitungen zum Verständnis» und Genuß neuzeitlicher Bühnenwerke, in ziemlich willkürlicher Auswahl an (Adler's Buchdruckerei, Themar in Thüringen). Die mir vorliegenden Hefte stammten von Robert Pirk und Otto Brües.

Hiermit ist unser diesjähriger Rundgang beendet. Eine weitere Reihe von Werken — darunter diejenigen über Schauspielkunst — bleibt, neben den inzwischen neu vorliegenden Büchern aus den im Jahrbuch von 1921 und von 1922 besprochenen Gruppen, der Besprechung im Jahrbuch von 1923 vorbehalten.

Theaterschau.

Shakespeare in Berlin 1921.

Shakespeare spielen — das setzt ein Ensemble voraus. Es ist deshalb kein Zufall, daß die meisten Berliner Bühnen, vom Filmteufel links, rechts von der Zeitennot gepackt, den Mut zu einer Shakespeare-Aufführung nicht mehr finden. Ebensowenig ist's ein Zufall, wenn gerade die beiden Theater der Hauptstadt, die noch am ehrlichsten ihr Ensemble verteidigen, auch den Schöpfer des «Hamlet» jahraus, jahrein zu Worte kommen lassen: Leopold Jeßner's Staatliches Schauspielhaus und Friedrich Kayßler's Volksbühne. Dazu kam im abgelaufenen Jahre der Ehrgeiz einer neuen Vorortsbühne, nämlich des Steglitzer Schloßparktheaters. Im Zeichen des Briten begann und beschloß es sein kurzes Dasein. Endlich übertrug das Deutsche Theater, einstmals Shakespeare's Berliner Hochburg, zwei seiner alten Darstellungen ins Große, allzu Große Schauspielhaus.

Zusammen sieben Dramen: «Othello» und «Sturm» im Staatstheater, «König Lear» auf der Volksbühne, «Kaufmann von Venedig» und «Sommernachtstraum» im Großen Schauspielhause, «Timon von Athen» und «Verlorene Liebesmüh» in Steglitz. Das ist die Bilanz eines Berliner Shakespeare-Jahres. Davon sind im Bericht des letzten Jahrbuchs schon drei behandelt worden, so daß noch über vier Aufführungen zu berichten ist.

Den Vortritt hat das Königreich. So darf man wohl immer noch zum ehemals Königlichen Staatstheater sprechen. Denn sein Leiter Jeßner sichert sich ohne alle höfischen Intendantenstäbe diesen Anspruch, indem er die Kräfte einer neuen Jugend am klarsten sammelt, indem er am tapfersten nach einem neuen Darstellungsstil trachtet. Ludwig Berger, sein früherer Regisseur, ein jünglingshafter, weicher Artist, Musik im Ohr, Kunstgefühl in den Fingerspitzen, und Jeßner selbst, ein Mann des asketischen Ernstes, ganz und gar zupackende Faust — sie haben beide an Shakespeare ihre Kunst erprobt.

Beide haben nicht gesiegt, nicht einmal ihr Stärkstes in diesen Versuchen gegeben. Aber aus ihren Aufführungen sprach die Sehnsucht, das Ewige in seiner Erscheinungsform zu verjüngen. Bei diesem Ringen nach einem neuen Gefühlsausdruck, das mit dem Schwätzerwort Expressionismus nicht kompromittiert werden darf, ist gewiß eins unanfechtbar: das Suchen nach dem Wesentlichen. Berger und Jeßner entlasten die Szene von allem Gerümpel, und wie sie gern mit dem Scheinwerfer das Individuum aus dem Dunkel hervorholen, so wollen sie den Menschen, das Wort, das Gefühl aus jeder Zufallsbedingung herauslösen. Prospero's Insel, das ist eine Höhle, von Felsen umschlossen, von

Märchenpflanzen umblüht. Desdemona's Sterbezimmer, das ist nichts weiter als ein weißes Bett auf einem Podium, rings von Vorhängen umrauscht.

Es ist das Schicksal des Experiments, daß es zuweilen vor dem Ziel endet. Man sucht das Schlichte und man findet das Kahle. Leopold Jeßner's Othello-Inszenierung ist dieser Gefahr gewiß nicht entronnen. Besonders im nüchternen Dogensaal, wenn der Mohr vor den Gerichtshof tritt, packt den Zuschauer Sehnsucht nach Reinhardt's Wärme. Jeßner setzt seine Venezianer so, daß ihr Halbkreis nur von rückwärts zu sehen ist, um alles Licht, alle Konzentration auf den Erzähler Othello zu lenken. Vortrefflich in der Absicht. Aber im Eindruck schüttelt uns der Frost. Desto stärker wirken die letzten Szenen, wenn auch die klopfende Emilia keine Stubentüre findet. Pedanten mögen dem Schlafzimmer nachtrauern — hier heißt's nicht Stuben möblieren, sondern Menschen untergehen, Helden sterben lassen. Wie dieser Othello sich an seine Desdemona klammert, noch wenn sie erkaltet ist, wie das weiße Bett das Ehepaar umfängt und gleichsam zusammenschmiedet — das ist ein Ausklang, William Shakespeare's würdig.

Freilich durfte Jeßner's Regie auf einen Othello zählen, der bis zu diesem Finale die Empfänglichkeit immer stärker anzuspannen weiß. Fritz Kortner's Mohr ist sanft, zahm, gutmütig, unterwürfig fast in seiner Ehrfurcht vor Venedigs Häuptern. Noch scheint ihn die Unsicherheit der Jugend zu hemmen, und leise, inbrünstig klingt das Geständnis seines Gefühls vor dem Senat. Wirkt erst Jago's Gift in ihm, so dominiert sein Leiden, nicht sein Zorn. Alles in allem ein Othello, der sich in seinem freimütig hilflosen Menschentum im Gedächtnis behauptet. Sein Jago, Albert Steinrück, sprengt freilich den Rahmen, wie seine muskulöse Vierschrötigkeit fast sein Wams platzen läßt. Herrisch, laut und roh gibt er eine Folie zu Othello's stiller Gentilezza eines Naturkindes. Nur der Humor ist ihm leider ausgegangen, ohne den Jago sein Spiel nicht gewinnen kann. Ist Desdemona (Johanna Hofer), rührend, jung, mehr ein Schatten als eine Frau, so schreitet über die Treppe, die auf Jeßner's Szene niemals fehlen darf, Elsa Wagner's Emilia desto irdischer. Wie Nebenpersonen, wenn ihre Stunde schlägt, wirken dürfen, lehrt, vorn an der Rampe, ein eindringlicher Herold, lehrt der Narr, sonst vom Regisseur aus Othello's Hofstaat getilgt.

Auf der Volksbühne erwartet niemand, den Wegweiser in die Zukunft zu finden. Aber wenn Friedrich Kayßler seine Getreuen mit den Wundern des «Königs Lear» überrascht, so lebt etwas Unerbittliches in ihm. Seine Empfänglichen harren sechs Stunden aus, so hat er sie erzogen, und Lear wird ihnen zum Erlebnis. Dafür sorgt Jürgen Fehling's Regiekunst, die Gloster's Szenen in einem neuen Tempo strafft und den Tumult der Blendung fast trostreich im Tuscheln eines Dienergesprächs ausklingen läßt. Kayßler's Lear, in der Raserei puritanisch gehemmt, läßt sein Herz überquellen, wenn die Bitterkeit ihn übermannt, wenn er, still geworden, die Leidenskrone trägt. In seinen Blicken brennt Kayßler's Bestes: Erschrecken vor der Welt und Lebensangst eines Starken.

Neben diesen vollwertigen Proben der Berliner Darstellungskunst seien die Versuche der Steglitzer Vorortsbühne nur als Wagnisse mit unzureichenden Mitteln verzeichnet. «Timon», in einer neuen, allzu flüssig-glatten Übersetzung Robert Prechtl's, ist als ein Werk des großen Formats auf einer intimen Miniaturbühne unmöglich. Zudem hatte der Regisseur Henkels sein Augenmerk gerade auf die Szenen gerichtet, in denen schwerlich Shakespeare's Herz schlägt,

und der Steglitzer Timon, Herr Klix, unterschied sie kaum von jenen Auftritten, da der Menschenfeind aus Schicksals Recht mit seiner Kontrastfigur, dem Menschenfeind aus Profession spricht. Auch «Verlorene Liebesmüh», ein mir leider entgangener Versuch, hat immerhin der Komödie die stets aufs neue versagte Einbürgerung auf der deutschen Bühne nicht verschaffen können.

Monty Jacobs.

Shakespeare im Burgtheater 1921.

Das Burgtheater hat in diesem Jahre die befriedigende Lösung zweier schwieriger Aufgaben der Shakespeare-Inszenierung zu verzeichnen: die des «Kaufmanns von Venedig» und des «Coriolan». In beiden Stücken hatte Albert Heine die Spielleitung — da die moderne Schauspielkunst mehr und mehr Ensemblekunst wird, ein verantwortungsvolles Amt. Aber im Burgtheater liegen die Dinge doch so, daß — an guten Abenden — der Regisseur, der die persönlichen Leistungen der einzelnen Darsteller zu einem geschlossenen Kunstganzen in Wort, Gebärde und Bühnenbild zusammenhält, die Arbeit des Kapellmeisters leistet, dem die Führung eines Orchesters aus Solospielern obliegt. Die häufig vernommene Klage über ein Vordrängen der Regie wird hier belanglos. Es erfordert viel Kunsteinsicht und einen ebenso starken als bestimmten Kunstwillen, um eine Künstlerschar von ausgeprägten Individualitäten zu lenken. Heine's Augenmerk wird immer klarer die Großzügigkeit, die, ohne das Detail zu vernachlässigen, derlei monumentalen Werken durch einen aus der Einzigartigkeit des betreffenden Dramas fließenden individuellen Bühnenstil von vollkommener Ausgeglichenheit und Einheitlichkeit beizukommen trachtet. Beide Stücke wurden — allerdings mit Auslassung je einer wichtigen Szene (Kaufmann III 3, Coriolan V 4) — bis auf eine Mittelpause ohne Zwischenakt heruntergespielt und die Akteinschnitte nur durch Sinken und unmittelbares Hochgehen des Vorhanges fühlbar gemacht. Beide Inszenierungen bedeuten neuartige und glückliche Versuche, das schwierige Problem der dekorationslosen Shakespeare-Bühne zu bewältigen.

Im «Kaufmann» wurde, wie es in der Ankündigung des Burgtheaters hieß, mit «Andeutung des Schauplatzes durch Bildtafeln» gearbeitet. Will sagen: mit Prospekten, die in entsprechender Vergrößerung von Gilbert Lehner vortrefflich gemalte Kopien allgemein bekannter Gemälde von Vittore Carpaccio, Gentile Bellini und Albrecht Altdorfer zeigen: Gentile Bellini's «Wunder vom heiligen Kreuz» (Venedig, Akademie), mit dem alten hölzernen Rialto, desselben Meisters «Predigt des heiligen Markus» (Mailand, Brera) mit dem Markusplatz in seiner alten einfachen Gestalt. Aber die unmittelbaren Beziehungen auf die Örtlichkeit waren nicht das eigentlich Bestimmende für die Auswahl der Bilder dieser Frühmeister eines erzählenden Bildvortrags auf stark mit Phantasie-Elementen versetzten Landschafts-Hintergründen. Ein freierfundenes Naturbild Altdorfer's mit einem Märchenschloß inmitten üppiger Blumenwildnis (alte Pinakothek München) als Prospekt für Belmont mochte noch hingehen, aber bereits die Eingangsszene spielt vor einem Teppich, der Carpaccio's «Addio d'Orsola» (Venedig, Akademie) nachbildet. Hier erfolgt die Einschiffung der legendarischen britischen Königstochter in einem offenbar an der südenglischen Küste

gedachten Hafenort, wo sich das zarte Blaugrün einer Hügelkuppe mitten ins Küstengetriebe, unter die Masten und Wimpel der verankerten Schiffe vorschiebt. Also ein augenfällig nicht venezianischer Schauplatz für einen Vorgang in Venedig. Ebenso beugte die Verlegung von Shylock's Wohnung in einen der giftgrünen, prunkvoll mit Gold verzierten Ecktürme jeder Ghetto-Realistik vor. Die Inszenierung betonte von vornherein, daß ihr nicht sowohl Naturtreue am Herzen lag als die Herstellung einer Stimmungs-Atmosphäre, daß ihr jedes Mittel recht war, wenn es im Zuschauer das Gefühl der innersten Natur oder Seelenpotenz des Dramas weckte. Wie Shakespeare's Menschen neben ihrer konkreten Persönlichkeit immer zugleich noch etwas Allgemeines, Typisches enthalten, neben dem Einmaligen der Individualität auch die Verkörperung allgemeiner Ideen und Leidenschaften sind, so sollte — um diese Tatsache dem Zuschauer recht fühlbar zu machen — auch zum realen Schauplatz noch etwas Über- oder Außerreales hinzukommen. Was dabei etwa an örtlicher Bestimmtheit des Schauplatzes verloren ging, ersetzte ein ideales, aber desto eindringlicheres Lokalkolorit. Der abgedämpfte Gobelinton der Wandteppiche, zu bester Wirkung gebracht durch die farbenfreudige Leuchtkraft der grünen Einfassung, sowie die vornehme Pracht der kostbaren Gewänder entsprechen dem Grundbegriff des venezianischen Kunststils. Während das Publikum sich der Neuerung gegenüber willig und fähig zeigte, kam die Kritik mit Bedenken: Die idealen Hintergründe trügen ein fremdes Element in das Drama, sie wirkten ablenkend und verwirrend. Immer wurde noch der alte Wirklichkeits-Maßstab an die Kunst des Scheins gelegt. Offenbar war also im Punkte des Dekorativen immer noch zu viel Streben nach Vortäuschung des Realen.

Der mittlerweile durch den Meister der Bühnenkunst, Alfred Roller, vorbereitete «Coriolan» vermied diese Halbheit. Die Inszenierung ging, lediglich auf Einfühlung des Zuschauers in das dramatische Kunstwerk hinarbeitend, bis zu den äußersten Konsequenzen. Zwischen Ecktürme von ernstem, stumpfem Grau spannte Roller in Sepia und Kreide breit hingepinselte Landschafts-Zeichnungen, die zwar der jeweiligen Szene angepaßt, aber skizzenhaft und von mehr typischem Charakter, in ihrer Farblosigkeit von vornherein den Verzicht auf die Wirklichkeit an der Stirn trugen. In diesen weiß-schwarzen Hintergrund wurden die weiß- und graugewandeten Gestalten der Handelnden sozusagen hineinkomponiert. Sparsamst aufgetragene Farbenflecke — ein Gürtel von verschossenem Blau, ein Mantel in stumpfem Rostbraun, ein gelber Schleier — erhöhten noch die einheitliche Wirkung der Grundfarbe. Zum Verzicht auf die Farbe gesellte sich der Verzicht auf Lichteffekte. Wie in der Regel der schaffende Künstler vom konkreten Anschauungs-Bilde auszugehen pflegt, so ist Roller auf die Technik dieser Inszenierung durch die Wahrnehmung verfallen, daß, im Gegensatz zu anderen Shakespeare'schen Stücken, im «Coriolan» die Natur nicht mitspiele — weder Tages- noch Jahreszeit, weder Witterungs- noch atmosphärische Einflüsse in Betracht kommen. Dementsprechend bescheidet sich auch das Bühnenbild mit einem unbestimmten Licht, ausgenommen die Schlußszene, in der, ungemein wirkungsvoll, Coriolan's Leiche in einer düsteren Campagna-Landschaft, vom grellen Mond zauberhaft beleuchtet, liegen bleibt.

Das Gelingen des unerhörten Wagnisses, wirklichen Menschen und Wirklichkeitsvorgängen den konkreten Boden unter den Füßen wegzuziehen und sie in eine außerweltliche Idealsphäre zu versetzen, war mehr als ein zufälliger Erfolg.

Ein Hauptziel aller Kunst — zumal der Kunst Shakespeare's — war hier erreicht: die Suggestion. Shakespeare arbeitet immer mit der Phantasie seiner Zuschauer. Er befruchtet sie, er regt sie an, in seinem Sinne, nach seinem Willen, in der Richtung und auf der Bahn, die er ihr gibt, weiter zu schaffen. So wächst ihm ihre Kraft zu, ganz nach der Meinung des Mephistopheles:

Wenn ich sechs Hengste zahlen kann,
Sind ihre Kräfte nicht die meine?
Ich renne zu und bin ein rechter Mann,
Als hätt' ich vierundzwanzig Beine.

In dieses Fahrwasser tritt nun auch der Ausstattungskünstler. Statt eine Nachahmung des Wirklichen zu geben, regt er die Phantasie des Zuschauers an, in sich selbst den Schein des Konkreten zu erschaffen. Dieses Verfahren ist es, das Roller zu dem kühnen Ausspruch berechtigt, daß alles darstellbar sei. Die Bühnenkunst, die, wo sie auf ihrer Höhe erscheint, selbstlos bis zur Selbstauslöschung vorgeht, feiert hier den Triumph, daß der Zuschauer sie über dem dramatischen Werk vergißt. Er übersieht die Aufmachung, weil die Dichtung ihn mit nie zuvor empfundener Kraft in ihrem Bann hält.

Der Grund liegt wohl darin, daß Roller's Erkenntnis, es trage jedes Drama sein eigenes Gesetz der Inszenierung in sich, oben auch der innewohnenden Idee des «Coriolan» zu bildhafter Anschauung verhilft, indem er das Stück gleichsam bei seinem Nerv packt. Solange diese Menschen aus sagenhafter Vergangenheit mit ihren ins Gigantische gesteigerten Leidenschaften in den Rahmen unserer eigenen Wirklichkeit gefaßt erschienen, haftete ihnen etwas Unwahrscheinliches an, das ein Gefühl der Kälte und Ferne erzeugte. Erst die Ausschaltung der konkreten Welt unseres Alltags gibt uns die richtige Einstellung zu den Urkräften, die der Dichter im «Coriolan» zu Wort kommen läßt. Wir erfahren jetzt ihre volle Wirkung, weil wir den Maßstab unseres kleineren Selbsts nicht mehr an sie legen.

Die schauspielerischen Einzelleistungen wetteiferten mit der Inszenierung. Coriolan (Raoul Aslan) eine klassische Erscheinung des verkörperten Adelshochmutes, der sich allmählich ins Heldenhafte steigert; Volumnia (Hedwig Bleibtreu) von gewaltigster tragischer Beredsamkeit; Cominius (Franz Herterich) voll stilechter und dabei individuell belebter Persönlichkeit; Menenius Agrippa (Hugo Thimig) ein ehrenfester, heiter behaglicher Lebensgenießer mit hinreichendem Gemüt, um uns seine Herzens-Enttäuschung in Rührung miterleben zu lassen, ein feines Kabinettstück psychologischer Charakteristik, das sich selbständig an die Überlieferung des ganz vom Geist aus erfaßten, von einem halb ironischen, halb wehmütigen Humor umflackerten Menenius Josef Lewinsky's reiht.

Im «Kaufmann» erwarb sich der Jüngste aus dem Geschlecht der Thimig, Hans, seine Sporen als Shakespeare-Darsteller. Er spielte in flotter Lustigkeit mit sicherem Können einen Lanzelot, der sich aus dem ergötzlichsten orangenessenden Murillo-Gassenjungen zum spaßhaften Stutzer von falschester Eleganz verwandelt — sprühend von Jugend, wirbelnd von anmutiger Beweglichkeit.

Helene Richter.

Münchener Shakespeare-Aufführungen.

In meiner kurzen Übersicht über die Shakespeare-Aufführungen im Spieljahr 1920/21, die im letzten Bande dieses Jahrbuches erschien, konnte ich für die Münchener Staatstheater 58 Shakespeare-Abende feststellen. Es ist natürlich nur ein Zufall, daß auch das Spieljahr 1920/21 nach dem offiziellen Almanach ebenfalls 58 Abende aufweist, die auf Shakespeare trafen. Während sich aber im Vorjahre diese 58 Abende auf nur vier Dramen Shakespeare's verteilten, sind es diesmal fünf, wenn wir das von September bis September laufende Spieljahr rechnen. Und zwar fanden im Nationaltheater (dem früheren Hoftheater) Aufführungen statt von «Othello» 1, «Romeo und Julia» 2; im Residenztheater: «Viel Lärm um nichts» 18, «Was ihr wollt» 8, im gepachteten Prinzregenten-Theater (dem sonstigen Wagner-Festspielhause) von «Othello» 6, von «Romeo und Julia» 12 und von «König Lear» 11. Rechnet man jedoch die vom September 1921 bis zur Abfassung dieser notgedrungen auch nur kurzen Übersicht, die es sich leider versagen muß, auf Einzelheiten näher einzugehen, vorgefallenen Aufführungen noch dazu, so können wir noch eine Aufführung des «Kaufmanns von Venedig» im Prinzregenten-Theater, in der uns als Gast Werner Krauß vom Berliner Deutschen Theater seinen interessanten, wenn auch nicht widerspruchslosen Shylock vorspielte, eine Neueinstudierung des «Hamlet» an derselben Stelle und eine solche der «Zähmung der Widerspenstigen» im Residenztheater verzeichnen.

Die Neueinstudierung des «Kaufmanns von Venedig» verdankte man dem neuen Regisseur Friedrich Neubauer, der sich vordem mit seiner Neuinszenierung des «Wilhelm Tell» schon günstig eingeführt hatte. Seine Zusammenlegung der Szenen wie ihre rasche Abspielung, die durch die Festsetzung nur einer einzigen längeren Pause und richtige Handhabung des Zwischenvorhanges bei meist verdunkeltem Hause ermöglicht wurde, war ebenso klug wie wirkungsvoll. Nicht ganz auf derselben Höhe standen die Darsteller. Die Auffassung des Shylock durch den genannten illustren Berliner Gast, der in der Gerichtsszene durch seine herumrasende Leidenschaft alles beherrschen zu wollen schien und nicht als um Vermögen und Glauben gebrachter gebrochener Mann, sondern wie ein Triumphator abging, war uns mindestens neu, scheint mir aber auch nicht nur mit allen bisherigen Auffassungen, sondern vor allem auch mit den deutlichen Worten Shakespeare's («mir ist nicht wohl» usw.) in schroffstem Widerspruch zu stehen.

Die Neueinrichtung der «Zähmung der Widerspenstigen» geht auf unsern gegenwärtigen Generalintendanten Dr. Karl Zeiß zurück und hatte sich schon während seiner Aufführung in Dresden bewährt. Aus nicht weiter genannten «praktischen Gründen» sah sich Zeiß jedoch veranlaßt, das Lustspiel hier in einen ganz anderen Rahmen zu stellen. Er ließ das Vorspiel und das von ihm nach der alten Vorlage Shakespeare's wieder hergestellte Nachspiel fort und führte es so auf, wie es etwa englische oder später auch deutsche Schmierenkomödianten dargestellt haben mögen: in einer Aufmachung, die fast noch weiter zurückgeht als die puritanische Shakespeare-Bühne. In der Hauptsache hielt man sich an den Shakespeare'schen Text; die Darstellung aber machte den Eindruck, als ob sie weniger die Rollen des Stückes als ihre etwaige damalige Auffassung vorstellen und sie so lustig und ausgelassen als möglich selbst parodieren wollte.

Die wertvollste Neueinstudierung betraf den «Hamlet», der seither abwechselnd im Prinzregenten-Theater und im Nationaltheater gegeben wird. Ein ebenfalls neu angestellter Regisseur, Erich Engel, hatte ihn in Szene gesetzt, Adolf Linnebach und Leo Pasetti hatten die Bühnenbilder entworfen. Letzterem verdankte man auch die zum «Kaufmann» und zur «Widerspenstigen». Das Wort Goethe's, daß er sich getraue, Calderon überall auf vier Pfählen mit Erfolg aufzuführen, gilt natürlich noch viel mehr von Shakespeare. Hier kam man den «vier Pfählen» Goethe's ziemlich nahe: die Dekoration beschränkte sich nur auf die notwendigsten szenischen Andeutungen, und das Meisterwerk Shakespeare's tat doch seine unvergängliche Wirkung. Sie hätte sie auch getan, wenn die Darstellung — offenbar in dem Bestreben, um jeden Preis etwas «Neues» zu bieten — weniger statuarisch und pantomimisch gewesen, und wenn nicht in Phantasiekostümen gespielt worden wäre. Übler waren etliche Striche und das Zerfallen in 19, allerdings möglichst rasch sich folgende «Bilder» anstelle der fünf Akte. Wenn aber gar dem «alten Schwätzer» Polonius jede komische Seite völlig aberkannt und er als würdiger alter Staatsmann gespielt wird, so belastet dies ganz unmotiviert den Charakter Hamlet's und das was er über ihn wiederholt aussagt als Bosheit, und widerspricht dem Texte Shakespeare's ebenso, wie daß die Erscheinung des Geistes von Hamlet's Vater sich in allen ihren Szenen nicht vom Flecke rührt, sondern wie eine Statue stillesteht, dem doch auch diesmal gesprochenen Anruf «Steh', Phantom!» und anderen deutlichen Worten widerspricht. Der «Hamlet» war eben, wie der «Faust», von jeher nicht nur das Probierstück zahlloser Kommentatoren, sondern auch der Regisseure und Bühnenleiter; und so manche «alte» Auffassung, die eben alt ist, weil sie oft nur zu berechtigt war, muß verschwinden, um einer um jeden Preis «neuen» Platz zu machen, wenn sie auch falsch oder minder berechtigt ist.

Alfred Mensi-Klarbach.

Bochumer Shakespeare-Aufführungen.

Die Aufführung des «Kaufmanns von Venedig» war ein erneuter Beweis für die künstlerische Leistungsfähigkeit der jungen Bochumer Bühne, welche unter der zielbewußten Leitung ihres durch Geschmack wie durch Erfindungsgabe ausgezeichneten Intendanten Dr. Saladin Schmitt auf dem besten Wege ist, die führende Stellung im Theaterleben Westdeutschlands einzunehmen. Die Darstellung ließ den Geist Shakespeare's unverfälschter und unmittelbarer sprechen als die herkömmlichen Shylock-Tragödien. Die ganze Atmosphäre war eine Mischung aus fabelhaften und burlesken Elementen. Der Shylock (Edelbert Gareis) war eher ein Märchenunhold als ein echt alttestamentarischer Typ, als «Impressive Hebraic», wie es die Londoner Kritik unlängst dem jüdischen Schauspieler Maurice Moscovitch nachrühmte. Das billige Mittel der jüdischen Grimasse verwandte er so gut wie gar nicht, und doch löste er streckenweise, z. B. sogar in der Gerichtsszene, eine Art komischer Wirkung aus. Er betonte weniger die Tragik des Leidens als die Unschönheit der Leidenschaft; keinesfalls war er der konventionelle Märtyrer, wozu die Kommentatoren den hartherzigen Wucherer immer wieder stempeln. Die grotesken Übertreibungen anderer Mitspieler waren durchaus nicht fehl am Orte. Die von Johannes Schröder entworfenen Büh-

nenbilder waren auf das Phantastische, Unwirkliche abgestimmt; das Städtebild Venedigs war architektonisch nur angedeutet, von der Rialto-Brücke wurde nur eine sehr bescheidene Illusion geboten. Ein hoher, unter die Ausschnittsöffnung gespannter Brückenbogen diente als Wandelgang für das Volk und als Galerie in der Gerichtsszene; in diesen feststehenden Rahmen waren monumental wirkende Bilder gestellt, die mit Hilfe der gleichen graugelben Dekorationsstücke leicht umgebaut werden konnten. Eigenartig hergerichtet war der Gerichtssaal mit Emporium und Galerie; Vorhang und Ornament deuteten Portia's Gemach an; magischer Glanz umkleidete die nächtliche Gartenszene. Nicht vergessen sei ein bühnentechnisch wohlgelungenes Experiment: während Lorenzo mit Jessica flüchtete, drehte sich die Bühne bei offener Szene und ließ die Gondel durch die Lagunenstadt unter gespenstisch weißen Brücken hindurchhuschen. Durch die Drehbühne wurden die 16 Bilder präzis abgerollt, nur durch eine Pause zerrissen und doch zusammengehalten durch die bizarre, die Lustspielstimmung illustrierende Verwandlungsmusik des jungen Bochumer Komponisten Emil Peeters, dessen rhythmisch-suggestive Schauspielkompositionen immer mehr Beachtung verdienen. So gelang es dem Spielleiter Saladin Schmitt, eine Art Gesamtwirkung zu erreichen, die über manchen Zwiespalt der Handlung hinwegtäuschte und die in solchem Maße in den wenigsten tradionellen Aufführungen des «Kaufmanns von Venedig» erzielt wird.

In der Aufführung des «Wintermärchens» am 23. März 1922 suchte Richard Gsell als Spielleiter und Johannes Schröder als Bühnenbildner den Unwirklichkeitszauber und das idyllisch Märchenhafte eindeutig zur Geltung zu bringen. Stimmungsvoll war das Bild des ersten Aktes mit der Sicht auf den lichtüberfluteten Bergkegel. Die Gerichtsszene war ausgezeichnet in ihrem erhabenen Aufbau und ihrer phantastischen Wirkung. Geschmackvoll in seiner schlichten Dekoration war das Königsgemach im fünften Akt. Das Schlußbild mit den stilvollen Perlenvorhängen und dem ragenden mittleren Treppenbau verband aufs glücklichste feinsinnige Ausstattungskunst und kluge Raumausnutzung. Die expressionistische böhmische Felsenlandschaft war zu karg und kahl, dafür entschädigte aber das in hellsten Sonnenglanz getauchte Bild der grünen Aue mit den seitlichen blumigen Hängen und dem Blick auf das blaue Meer. Die Auftritte mit dem charakteristischen Schäfer- und Satyrtanz ließen das Vorbild der altenglischen Rüpelszenen erkennen; der Spitzbube und der Schäferbursche in ihrer grotesken, wildwestartigen und zigeunerhaften Aufmachung gefielen sich in burlesken Übertreibungen, die der übermütigen Stimmung zur Last zu legen sind.

Die dritte literarische Morgenfeier am 12. Februar behandelte die Zeit der englischen Komödianten und brachte als szenische Darbietung den «Bestraften Brudermord». Die Szene war ein Straßenplatz mit zwei Häuserfronten und einem Mittelhaus. Vor der Bühne war das Volk gelagert. Den Anfang zur Vorstellung gab ein dreimaliges Klingelzeichen. Trommlersignale ertönten zu den einzelnen Auftritten. Die Schauspieler ließen den Geist der Komödianterei des 17. Jahrhunderts in verblüffend echter Weise lebendig werden. Auch die weiblichen Rollen waren durch männliche Kräfte besetzt. Teilweise aber wurde zu sehr parodiert.

Die Bochumer Lear-Aufführung am 25. Mai 1922, in der Ludwig Wüllner als Lear eine seiner besten Rollen spielte, bewies, daß ein «Star» nicht immer das

künstlerische Zusammenspiel zu sprengen vermag. Diese Gefahr wurde im großen und ganzen vermieden dank der straffen, Handlung und Handelnde intensiv zusammenraffenden Regie Richard Gsell's, die vornehmlich den Grundgedanken der Herrschertragödie betonte, dank den schauspielerischen Qualitäten der Bochumer Künstler, die zumeist mehr als mittelmäßige, als schablonenhafte Leistungen boten, und dank der reifen Kunst eines großen Tragöden, dessen Beispiel anfeuernd und konzentrierend auf die anderen, dem Geist der Inszenierung sich unterordnenden Mitspieler wirkte. Wüllner brachte für die Gestaltung der schwierigen Hauptrolle im Sinne Bulthaupt's das Material mit: die Genialität der Leidenschaft und des Wahnsinns, jene Leidenschaftlichkeit und Nervosität, die die erste Voraussetzung für die seelische Erschütterung des Lear ist. Er traf auch die imponierenden Töne des Herrschers und wußte die wichtigste seiner Eigenschaften künstlerisch zu bändigen. Aus seinem Lear sprach nicht nur der Schmerz des Vaters, sondern auch die Qual des ewigen Menschen im elementaren Kampf mit dem unerbittlichen Schicksal. Er versah seine Rolle mit einer Fülle fein beobachteter Einzelheiten: zunächst ein wenig hindämmernd und nachdenklich grübelnd, wußte er stufenweise den allmählichen Zusammenbruch zu veranschaulichen, ließ er die Größe von Lear's Wesen auch durch die Nacht der Raserei leuchten, um an der Leiche Cordelia's ganz in weiche Gefühle zu zerschmelzen. Wüllner zersplitterte trotzdem nicht wie Barnay seine Rolle in lauter kleine geistreiche Details, verschmähte auch in seiner schauspielerischen Technik herkömmliche Mittel nicht und gab doch eine Gestalt aus einem Guß und Geist. Die Bochumer mit ihren individualitätsstarken, wenn auch ungleichen Leistungen vermochten neben der seinigen fast durchaus zu bestehen, ohne sie naturgemäß irgendwie zu überragen. Ellen Widmann war ganz furienhafte, dämonische, von verhaltener sinnlicher Glut erfüllte Getriebenheit, sinnfällig gemacht durch Maske und Gewandung; ob freilich eine Tragödin solchen Formats es nötig hat, sich eine derartige, nahezu groteske Aufmachung (brandrotes Haar, giftgrünes Kleid, karmoisinroter Mantel) vorschreiben zu lassen, sei dahingestellt. Else von Seemen als Regan verzichtete nicht wie sie ganz auf fraulichen Reiz und kam dadurch den Absichten des Dichters, der gewiß durch den Gegensatz zum Aussehen in beiden die Ruchlosigkeit noch entsetzlicher machen wollte, vielleicht näher, ohne jedoch die Unholdinne überzeugend darstellen zu können. Auch bei der Regan bildete der Stimmungsgehalt der Rolle Leitmotiv für die Farbe des Haares und Kostümes (schwarzes Haar, violettes Kleid, schwarzer Mantel), desgleichen bei der Cordelia, welche Magda Reichardt (in gretchenhaftem Blondhaar und in weißem, dann in hellblauem Gewande) schlicht und innig verkörperte. Busch milderte die Herbigkeit und Schärfe des weltschmerzlichen Narren durch einen Zug ins gefühlsmäßig Warme. Hinrich als Bastard war unter Verzicht auf eine mephistophelische Maske eine dämonische, machiavellistisch kalte Verbrechernatur. Den leichtherzig schwachen Gloster rückte König uns menschlich nahe, indem er eine in ihrer taumelnden Hilflosigkeit rührende Gestalt daraus machte. Ahlers als Edgar war nicht eine der gewöhnlichen zerlumpten Bettlertypen, sondern wuchs empor zum Symbol der Elenden und Gehetzten, grauen- und mitleiderregend in seiner nur mit einem Lendenschurz notdürftig bedeckten Nacktheit. Johannes Schröder als Bühnenbildner strebte die Gestaltung eines großlinig stilisierten, vorgeschichtlichen Rahmens an, der allein die Atmosphäre bilden kann für den urweltlichen und übermensch-

lichen Leidenschafts-Atem des ungeheuren Werkes; seine szenischen Bilder waren sparsam, an keiner Stelle übertrieben stilisiert und doch eindrucksstark in ihrer nicht überdeutlichen Symbolik; ein trotz der Verwendung karger Mittel technisches Meisterstück war das Schlußbild des in Abendröte getauchten Feldlagers mit seiner perspektivischen Tiefenwirkung. Diese Shakespeare-Aufführung war die beste, welche die Bochumer Bühne bisher herausgebracht hat.

Karl Arns.

Essener Stadttheater.

Bei der Aufführung von «Der Widerspenstigen Zähmung» auf der Essener Bühne, auf der man sonst Shakespeare nicht allzu häufig sieht, ging der Spielleiter Hanns Donadt weder den Weg Reinhardt's, der das Stück zu einer grotesken Purzelbaum-Komödie vergröberte, noch denjenigen von Zeiß, der eine Doktorarbeit daraus machte; er gab ein echtes deutsches Lustspiel und stimmte es, wohl im Hinblick auf den bevorstehenden Karneval, auf einen frischen fröhlichen Ton ab. Er ging von der richtigen Voraussetzung aus, daß der rohe Gewaltakt Petruchio's modernem Gefühl zuwiderläuft. Die Komödie der fahrenden Schauspielergesellschaft ließ er mit kargen Requisiten in einer Rüpelspiel-Manier aufführen, so daß man nie vergaß, daß der ganze tolle Spaß eben nur «Theater» ist. Die eigentliche Darstellung sank nicht auf das nicht ungewöhnliche possenhafte Niveau herab und war doch beschwingt von Laune, Temperament, Bewegung. Koune verkörperte den Petruchio männlich, elegant und unaufdringlich. Hilde Bock wußte die Rolle der liebenden Gattin psychologisch zu vertiefen. Fein und diskret karikierte Olsen den Meister Schlau. Überraschend gut gelang die Einrahmung des eigentlichen Spiels durch das Vorspiel und ein aus des Dichters Vorlage und Hauptquelle entnommenes Nachspiel, welches den Träumenden zum wirklichen Leben erwachen läßt und trotz des moralisierenden Elementes die Gesamtwirkung erhöht. Karl Wild hatte auf der Bühne eine Bühne errichtet, welche in ihrer geschmackvollen Vielteilung bei keiner szenischen Improvisation versagte.

Karl Arns.

Deutsche Shakespeare-Aufführungen 1921.

Eine Übersicht.

Zusammengestellt von Ernst Leopold Stahl.

Im folgenden handelt es sich um einen Versuch. Aus solchen Städten, aus welchen das Shakespeare-Jahrbuch keine regelmäßigen Theaterreferate bringt, wie es bei Berlin, Wien, München, Mannheim u. a. der Fall ist, geben wir nachstehend Auszüge wieder aus Berichten über Shakespeare-Aufführungen, die uns aus irgendeinem Grunde, der nicht immer im Streng-Künstlerischen zu liegen braucht, erwähnenswert erscheinen. Die Auswahl aus dem uns vorliegenden Material ist mit großer Sorgfalt getroffen. Aber das Material selbst ist trotz all unseren Bemühungen leider recht unvollständig eingegangen, und manchmal waren auch über Inszenierungen, die an sich eine Hervorhebung verdient hätten, die vorliegenden Berichte derart farblos und nichtssagend, daß aus diesem

Grunde auf ihre Wiedergabe verzichtet werden mußte. Immerhin wird diese Auswahl von Urteilen über die Shakespeare-Neueinstudierungen von ungefähr einem Viertelhundert, sonst in der Theaterrundschau gar nicht oder lange nicht berücksichtigten Bühnen — großen, mittleren und kleinen — manchem vielleicht eine willkommene Ergänzung der Eigenberichte des Jahrbuchs sein. Unvollkommen, wie sie sein muß, gibt sie doch einen Begriff von der Art und Weise, wie auf deutschen Bühnen zwischen Allenstein und Zürich mit Ernst und Eifer im vorigen Jahre um Shakespeare geworben worden ist.

Shakespeare-Regisseure und Bühnenleiter könnten zum Ausbau dieser Rubrik beitragen, wenn sie deren Bearbeiter (an seine Heidelberger Adresse, Gaisbergstr. 89) über wesentliche Neuinszenierungen Berichte, die ein charakteristisches Bild der Aufführungen enthalten, übersendeten. E. L. S.

Allenstein (Deutsches Theater): «Hamlet» (März 1921).

Die Ausstattung war auf Stilbühnen-Ton gestimmt: nachdrücklichst unterstrichene Einfachheit. Der Brauch der Stilbühne ist keineswegs lediglich Modesache, ist vielmehr der Weg vorwärts, der der Dichtung selbst zu restlosem Zur-Geltungkommen verhilft. Das trat auch im «Hamlet» wieder klar zutage. Allerdings stand hier die Stilbühne teilweise im Gegensatz zu den Aktouren. Die Einfachheit der Ausstattung war durchaus nicht zu intensiv betont. Den einzelnen Bühnenbildern konnte Wirkung nicht abgesprochen werden; die man indessen hier und da durch lebhaftere Farben noch wesentlich hätte vertiefen können. Damit soll nicht gesagt sein, daß Buntheit notwendig gewesen wäre. Hamlet verlangt eine gewisse Eintönigkeit.

(Karl Lemke, Allensteiner Zeitung.)

Augsburg (Stadttheater): «Der Kaufmann von Venedig» (September 1921).

Wenn ein Fremder die Montag-Abend-Aufführung des «Kaufmann's von Venedig» besuchte, so mußte er sich über viele Dinge wundern. Zunächst erstaunten ihn sicherlich die vielen leeren Sitze. Er mußte sich sagen, wie es denn nur möglich ist, daß die heutige Generation einer Stadt, die so gespickt mit den wertvollsten Kulturdenkmälern ist, so wenig Interesse für ein gutes Schauspiel aufbringt. ... Oberregisseur Georg Wittmann brachte den «Kaufmann von Venedig» in einem neuen Gewand heraus. Er benutzte dabei das Prinzip der sogenannten Stilbühne. Er setzte vier massige Pfeiler auf die Bühne, von denen die beiden inneren doppelt so weit auseinander stehen, als die beiden äußeren von den inneren, und bekrönte dieselben mit einer ebenso massigen — vollkommen schmucklosen Horizontale. Der Raum zwischen den beiden inneren Pfeilern steht frei für die Verwandlungen — während die Zwischenräume zwischen den beiden äußeren und inneren Pfeilern je mit einem Tor und einer Galerie ausgefüllt sind. So kann die ganze Fassade bald das Äußere eines Wohnhauses, bald die Trennungswand zwischen zwei Gemächern sein, bald als rein dekoratives Element Verwendung finden. (Dr. F., Augsburger Post-Zeitung.)

Baden-Baden (Städtische Schauspiele): «König Lear» (Juni 1921).

Großendorf hatte dem Lear, dieser gewaltigen Tragödie des Kindes-Undanks, eine liebevolle Einstudierung gewidmet und sie vor allem durch geschickte Streichungen und Zusammenlegung von Szenen auf ein erträgliches Zeitmaß gebracht. Der häufige Bilderwechsel gibt dem Spielleiter einer Bühne, wie der

unsrigen, manch harte Nuß zu knacken, denn der Umbau läßt sich doch nicht immer in gewünschter Kürze erledigen. Das dürfte besser werden, wenn einmal der durch Überdeckung des Orchesterraumes geplante Vorraum fertig ist. (Badener Tageblatt.)

Barmen-Elberfeld (Stadttheater): «Othello» (März 1921).

Im Verlaufe der Geschehnisse verliert die Zügellosigkeit des Othello ihr Abschreckendes, ja sie gewinnt sogar unser Mitleid. Aber die allzustark ins Erotische fallenden Liebkosungen der Desdemona während des ersten Aktes, der überdies nur als eine Art Vorspiel anzusehen ist, sowie die unmännlichen Jammerlaute, die sich selbst hinter der Szene nicht genug tun konnten, wirkten nicht nur komisch, sondern nahmen dem Helden auch die edle Größe, die uns seinen Untergang erst erschütternd macht. Nimmt man dem Othello seine Erhabenheit, die selbst durch seine Verzweiflung hindurchleuchten muß, dann wird leicht dem ganzen Werke sein Wesen als Charaktertragödie genommen und es sinkt zum Intrigenstücke herab, in dem Jago die Hauptrolle zufällt.

(T., Barmer Zeitung.)

Bochum (Stadttheater): «Der Kaufmann von Venedig» (Musik von Emil Peeters) (Juni 1921). Vgl. den Bericht auf S. 185.

Diesmal gab Intendant Dr. Schmitt seinem künstlerischen Schaffen noch kurz vor Schluß der Spielzeit in einer Neuinszenierung des «Kaufmann von Venedig» den ragenden Höhepunkt. Die nach seinen Angaben von Joh. Schröder (Hamburg) entworfenen Bühnenbilder fielen wiederum ganz aus dem Rahmen des Traditionellen. Sie spannten das Gesamtgeschehen in einen neutralen, hohen, plastischen Bogen, der durch Brüstungsaufbau und seitlichen Zugang in zwei Szenen den Charakter der über den großen Kanal führenden Rialtobrücke, des venezianischen Wahrzeichens, trug. Die Benutzung der Brücke durch Volksgruppen brachte einen seltenen Bewegungseinschlag in die Bilder. Die Betonung des Lustspielmäßigen führte dazu, das Malerische auf Tizian's freundlich goldene Farben abzustimmen. Die eigenartigsten Reize gingen neben den in wechselnder Raumaufteilung verwendeten Brücken- und winkligen Straßenmotiven mit den Lagunen und den italienischen Mondscheinnächten von der Entführungsszene Jessika-Lorenzo aus, da mit Hilfe der Drehbühnenbewegung die nächtliche Schaluppenfahrt auf der Lagune durch den Brückenbogen illusionsstark veranschaulicht werden konnte. Die von Emil Peeters (Bochum) für die Handlung geschriebene und hier uraufgeführte Musik paßte sich dem bunten Treiben der Lichtspielfiguren charakteristisch an, indem sie während des Bildwechsels in bewegten Rhythmen immer wieder das heitere Durcheinanderjagen der italienisch völkischen Eigenarten betonte. Köstlich spaßige Tonuntermalung erhielten die Freierszenen, während die Wahl des Venetianers und der liebliche Ausklang des Stückes mit Lyrismen getränkt wurde. Dabei beschränkte sich Peeters auf das kleine Orchester. (M. Voigt, Berliner Börsencourier.)

Bremen (Stadttheater am Wall): «Der Sturm» (Musik von Felix Weingartner) (Juni 1921).

Wenn man dieses entzückende Märchenspiel einmal mit der Musik von Weingartner gehört hat, so kann man es sich ohne sie nicht mehr denken, und das ist wohl das beste, was sich darüber sagen läßt. Shakespeare ist keine lite-

rarische Erscheinung, sondern Shakespeare ist eine Welt, und ihn verstehen und lieben heißt, sich zu einer Weltanschauung bekennen, und so ist es ein ebenso hohes Zeichen für den Menschen wie für den Musiker Weingartner, daß er eine Musik schuf, die sich dem Gebilde des Dichters schmiegsam anfügt und unterordnet, nirgends sich breit machend, nirgends etwas für sich sein wollend, nur hellere Lichter da aufsetzend, wo das Wort durch den Nebel des Alltäglichen von seinem Glanz verloren hat; sie öffnet Perspektiven, die dem Hörer des Wortes allein vielleicht verhüllt blieben und erhebt selbst den derben Humor des lustigen Trios in eine schöne Sphäre künstlerischer Abgeklärtheit.

(Bremer Zeitung.)

Bremerhaven (Stadttheater): «Hamlet» (März 1921).

Ein Weihgesang, ging am Ostervorabend des großen William unvergleichliche Tragödie über die Bretter. Aber aus der Tragödie wurde ein Monolog: Bassermann's gewaltiger Hamlet-Monolog. Um diesen Hamlet wurde es leer und leblos auf der Szene; versank eine ganze Welt; gesellte sich zur Freude der Schmerz. Ein Gefühl des Unbefriedigtseins ließ sich nicht bannen. Es soll kein Vorwurf sein. Aber diese Gastspiele — mit heißem Herzen herbeigesehnt — haben immer etwas Mißliches an sich; müssen es haben. Sie werden Paradeabende einer Schauspielergröße. Auf Kosten des Ensembles (das wäre erträglich); auf Kosten der Dichtung (dies zumeist unerträglich). Naturnotwendig, daß bei solcher Diskrepanz der Darstellung die inneren Zusammenklänge eines feinnervigen Werkes jäh zerreißen, die Harmonie des ganzen, der Rhythmus Schaden leiden. . . . Der Vorzug der Aufführung war ihre Schlichtheit. Schon äußerlich. Das schwierige Problem der häufigen Verwandlungen hatte eine annehmbare Lösung gefunden. Ein das ganze Stück hindurch gleichbleibender Rahmen — er war zwar nicht ideal, aber wohl den hiesigen Möglichkeiten entsprechend — beherrschte die Szene. Mit geringen Mitteln, oft nur andeutungsweise — mitunter sogar bei offener Szene — konnten so in rascher Aufeinanderfolge wechselnde Bühnenbilder erzielt werden. So nur war es möglich, die fünf Akte ohne größere Striche in etwa vier Stunden zu geben. Ein weiterer und bedeutsamer Vorteil war, daß das szenische Problem, auf Verinnerlichung gestellt, beim Fehlen aller ablenkenden Äußerlichkeiten zur Konzentrierung auf die Darstellung und das Werk und zur Verdichtung der Stimmung und zu ihrem Festhalten sehr wesentlich beitrug. Und dann Bassermann's Hamlet. Der Künstler macht von dem Kainz'schen Worte, daß man aus dem Hamlet machen könne, was man wolle, vorausgesetzt, daß die nötige Technik vorhanden, souveränen Gebrauch. Er ist ein höchst individueller Hamlet; nichts Problematisches haftet an ihm, der mit festem Willen das Schicksal anpackt, nachdem ihm der Geist den Weg gewiesen. Die Hamlet-Züge der Überlieferung, das grüblerische, romantische, nachdenkliche, blasse, neurasthenische Wesen, fehlten vollkommen. Mit starker und kraftbewußter Hand steuerte dieser Hamlet sein Lebensschiff höchst königlich und überlegen und im Gegensatze zu dem schurkischen Wicht auf dem geraubten Throne. (M. P., Nordwestdeutsche Zeitung.)

Chemnitz (Rabensteiner Naturtheater): «Der Widerspenstigen Zähmung» (Juli 1921).

Auf der geschlossenen Bühne mag die — nach Art der an Raubtieren geübten — an dem widerborstigen Kätchen vorgenommene Bändigung auf den

modernen, gebildeten Zuschauer abstoßend wirken. Auf der Freiluftbühne fiel ein guter Teil dieses Odiums völlig fort, man empfand in der freien Natur naiver und konnte, wie Shakespeare's Zeitgenossen, sich an den Kapriolen der dressierten bösen Sieben und den Tierbändiger-Kunststückchen ihres Petruchio aufrichtig freuen. Zumal bei der Inszenierung durch Herrn Armand an drolligem Beiwerk und Überraschungen — wie der Ritt durch die Zuschauerreihen und die lustige Blechmusik des Hochzeitszuges — nicht gespart worden war, für die nur auf der Naturbühne ein Platz sein konnte. (G. Br., Chemnitzer Tageblatt.)

Darmstadt (Hessisches Landestheater): «Richard der Dritte» (Oktober 1921).

Der gewaltige Shakespeare'sche Richard — ein Granitblock, düster und ungeheuerlich; die Geschicke der Tragödie von fast antiker Übermenschlichkeit; die Szenen klotzig, wuchtig, eher ein gigantisches Getürm, denn ein menschliches Bauwerk. Dies Grundwesen hatte der neue Darmstädter Regisseur, Eugen Keller, zum Stilprinzip der Aufführung gemacht. Kein Beiwerk, kein Schmuck, keine Architektur — nichts als unerhört einfache Farben als Hintergrund. Mit großem Regiegeschick wurde der neutrale Bühnenraum durch kleine Veränderungen in der tiefen Mittelbühne durch Treppe, rote Wand, Sessel, Gitter zu Schloßzimmer, Straße, Thronsaal, Kerker gewandelt. Die durchgreifende Stilisierung reckte die düstere Dämonie des Geschehens ins Monumentale, machte die zahlreichen Monologe beinahe zur Hauptsache. Wird aber der Raum nur noch symbolisch, so wird auch die schauspielerische Geste, ja selbst die Mimik stilisiert, und in all der steilen Monumentalität bleibt der schwingenden Seele der Dichtung nur noch ein Ort: die Sprache. Keller ist ein optischer Regisseur, das musikalische Element der Sprache entglitt ihm. Hier wurde die Seele in Übersteigerung und Überhitzung gesucht. Man erfühlte allzu oft den Ausdruck als unecht, weil er um jeden Preis gewollt war. Vielfach blähte sich anstelle des Pathos eine maskenhaft leere Pathetik und künstlich zersetzende Exaltation. Dies beschränkte den Gesamtgenuß, es mindert nicht die Größe dessen, was geleistet wurde. Die Darsteller zeigten mit wechselndem Geschick, daß sie die Intentionen ihres Leiters begriffen hatten. Weit hervor ragte Herr Valk. Sein Richard war ein Werwolf von dämonischer Überlebensgröße. Es ist des Künstlers geheimnisvolles Verdienst, daß er dennoch selbst menschlich zu interessieren vermochte, ohne jemals in die «Charakteristik» eines intriganten Theaterbösewichts zu verfallen. Unter den vielen Mitwirkenden fiel in der kleinen Rolle des Clarence Herr Gielen auf, dessen Traumerzählung ein Beispiel bietet, wie Sprache den höchsten Ausdruck zu geben vermag: nämlich durch wirklich gefühlte Verinnerlichung und nicht durch exaltierte, äußerlich gesteigerte Intensität. — Die Aufführung war ein großer Wurf und — im wesentlichen — ein großes Gelingen. (Werner Deubel, Neue Badische Landeszeitung.)

Dessau (Friedrich-Theater): «Viel Lärm um nichts» (April 1921).

Die Jürgens'sche Einrichtung trennt es in zwei Hälften, aber an dieser Zweiteilung hat Shakespeare keinen Teil. Nachdem der historischen Wahrheit Genüge geschehen, zögere ich nicht, zu sagen, daß diese Zweiteilung in Wahrheit diesem Lustspiel bei seiner Anpassung an den modernen Aufführungsstil zum Vorteil gereicht. Shakespeare konnte unbekümmert um Theatermaschinerie und innere Gesetzlichkeit des Szenariums seine Dramen komponieren. War man

doch damals so genügsam, daß den Zuschauern in der Tat die Bretter allein die Welt bedeuteten. Die moderne Illusionsbühne hat die äußerliche Veranschaulichung dessen, was früher der naiven Phantasie des Zuschauers hinzuzudenken überlassen blieb, hinzugesellt und wetteifert nun im Überbieten des Augenreizes. . . . Mit einer Inszenierung, die der Handlung einen veranschaulichenden und verschönernden Rahmen in einfacher, aber doch geschmackvoller Weise mit verhältnismäßig geringen Mitteln zu geben sucht, wie sie in dem neueinstudierten Shakespeare'schen Lustspiel im Friedrich-Theater geboten wurde, muß man einverstanden sein. Glatt und ohne Aufenthalt konnte das Spiel, ungeachtet häufigen Szenenwechsels, bis zur einzigen Pause geführt werden, um im zweiten Teile im selben lebendigen Tempo dem Ende entgegenzugehen.

(v. K., Dessauer Anzeiger.)

In «Viel Lärm um nichts» von Shakespeare war es der größte Erfolg von Oberspielleiter Jürgens, daß das Bild wie selbstverständlich wirkte, wie organisch gewachsen, wie in sich notwendig und aus sich begreiflich. Was der Darsteller an Klang, Licht und Bewegung: also Ton, Farbe, Form, wie Motive angab, variierte oder kontrapunktierte die Szene.

(Werner Spielmeyer, Haller Saale-Zeitung.)

Dortmund (Stadttheater): «Hamlet» (März 1921).

Unser Intendant Dr. Maurach führte die Regie des Abends, der auf hoher künstlerischer Stufe stand. Unser Theater zeigte uns wieder einmal, welch hohe Ziele es sich gesteckt hat und wie energisch es den Weg zum Ziele verfolgt. Geisterhafte Kälte wehte aus dem ersten Bilde, aus dem sich die Stimmen der Darsteller manchmal zu lebenswarm abhoben. Geschmackvoll einfach waren die anderen Bilder, die eine rasche Abwicklung der Szenen ermöglichten und die Personen zum alleinigen Gegenstand der Aufmerksamkeit machten. Diese hoben sich von den meist glutvollen Farben des Hintergrundes gut ab. Wunderbar waren die Lichtwirkungen, mit denen Herr Wildermann arbeitete. Die so oft, wie auch früher hier, mißhandelte Schauspielszene wurde in der richtigen Weise gegeben, so, daß die Hauptpersonen uns ihr Profil zuwandten und die Schauspielertruppe im Vordergrunde spielte. Dadurch ging keine Bewegung dieser wichtigen Szene verloren. (fl., Tremonia-Dortmund.)

Dresden (Schauspielhaus): «Ein Sommernachtstraum» (Juni 1921).

Wie lockend, aber auch wie schwer, diese feingewebte Partitur auf der Bühne zum Klingen zu bringen! Nicht einmal mit der «akustischen Regie» Reinhardt's ist es da getan, wenn das architektonische Gesetz des Aufbaus im ganzen tönende Weltidee werden soll. Bei ihm schwirrte und summte der Zauberwald von Stimmen, hallte der Palast wider von Gesang und verflocht sich die Sprechmelodie von oben mit der Melodie von Mendelssohn's Orchester. Das war berauschend und doch nur äußerlich. Das Ideal wäre eine bis ins Feinste gehende Abtönung der drei Welten durch die Musik der Sprache und des Spiels, damit das Hörspiel im Schauspiel zur beherrschenden Wirkung komme. Ein Weg der Annäherung ist gewiß der Verzicht auf Ausstattung, auf das Opernhafte, das sich festgesetzt hatte, das Zurückdrängen des Balletmäßigen und die harmonische Abstimmung von Ton, Tanz, Farbe, Licht, zu einer schönen, musikalischen Einheitlichkeit. . . . Für das Auge gab's allerlei Schönes. Die Bühnenbilder

sind von Alexander Baranowsky und Adolf Linnebach im wesentlichen durch Vorhänge geschaffen, selbst der Zauberwald besteht aus Schleiergeweben und Vorhängen mit beleuchteten Falten, die Waldesdickicht vortäuschen. So geschickt das gemacht ist, es ergibt doch nur eine gedämpfte, allzu verschleierte Stimmung, in der auch manche Gruppe und Szene dem Auge ferner Sitzender verloren gegangen sein mag, z. B. die Liebesszene Titania's mit dem eselsköpfigen Zettel. In der Palastszene wirkte der Podiumaufbau ernüchternd, und der Hochzeit des Theseus gar fehlte es mit den Festteilnehmern auch an jeder festlichen Stimmung. Man durfte da nicht an Reinhardt's figurenreiches Schlußbild denken. Die Anordnung der Paare im Dunkel unten vor der erhöhten Bühne löste den letzten Zusammenhang der Handlung überhaupt auf und machte die Herren des Festes zu nebensächlichen Zuschauern. Das freilich ist eine Folge der notgedrungenen szenischen Vereinfachung, die in vielen Punkten Verarmung bedeutet. So erklang auch Mendelssohn's Hochzeitsmarsch vor geschlossenem Vorhang und überließ es unserer Phantasie, den prunkvollen Zug der Gäste auszumalen. An augenschmeichelnden Farbenwirkungen fehlte es sonst nicht. Das Tänzerische, die Elfenreigen fügten sich nach Grundsätzen moderner Tanzkunst in die Handlung ein, traten nirgends als selbständige «Nummern» heraus. Anmutige, jugendliche Körper wiegten sich in wallenden Bewegungen; künstlerischer Feinsinn war hier sichtlich am Werke.

(Dr. Felix Zimmermann, Dresdener Nachrichten.)

War es eine Erfüllung? Eindringliche Arbeit des Spielleiters Berthold Viertel schuf auf künstlerisch vereinfachter, von Linnebach mit zauberischem Helldunkel, statt mit einem «wirklichen» Wald, erfüllter Bühne Farbig-Schönes, Duftig-Bewegtes. Gewiß, nicht zu vergleichen mit dem verstaubten Kulissenzauber und vergreister Jugend von anno dazumal. Ebenso gewiß und trotz dem Jubel: eine Erfüllung war es nicht. Der Rhythmus, die Anmut war einer Reihe Künstler von innen heraus und aus Eigenstem zu eigen. Aber dies alles muß eine einzige, in ewigbewegtem Reigen rhythmische Anmut sein. Das Stärkste waren die Rüpel. Das Anmutigste Ponto. Das besagt schon allerhand. ... Ponto war so, wie Reinhardt den Puck haben wollte. Man kann an den «Sommernachtstraum» nicht rühren, ohne an Max Reinhardt dankbar zu denken. Nicht wegen des Zauberwaldes und der funkelnden, feuchten Lichter auf Moos und Farn. Nicht wegen der schwebenden, webenden Wanderung der Geister und Menschen durch diesen Wald. Das Wunder, das Reigenhafte, die beseelte Anmut seiner unvergeßlichen Aufführung blieb auch nach Jahren und auf Reisen, wo die Drehbühne und die Bäume fehlten. Und obwohl die Eysoldt einen rationalisierten Waldkobold in Zwangswirtschaft genommen hatte. Ponto wechselt nicht zwischen Waldschrätigkeit und Elfentum. Seine Bosheit ist gutmütig, liebenswürdig, naiv. Seine Bewegungen von der spielerischen Grazie eines jungkatzenhaften Halbtiers. Seine Sprache wie Naturlaute, doch so, ob man auf einmal den drolligsten Incubus nicht nur hörte, vielmehr auf's erste Wort nächtliche Waldsprache wie des Alltags verstünde. — Wieviele Pucks hat man erlebt: Mädchen, Frauen, derbe und tänzelnde, soubrettenhafte und Leisetreterinnen, zottige und frisierte. Ponto's Anmut ist von der selbstverständlichsten Art. In jenem Reigen Reinhardt's wäre er eine Vollendung gewesen. Den Oberon hatte Viertel der Verden gegeben. Eine glückliche Wahl. Rank und schlank stand und ging der Elfenkönig und mit einem reizenden, gemessenen

Ernst zuweilen. Auch die Verden fand eine besondere, dunkle Tonart für diesen Elf und Einheitliches in Stimme und Bewegung. Die Verden kann so kurzgeschürzt gehen.

(Julius Ferdinand Wollf, Dresdener Neueste Nachrichten.)

Von der Liebe, von der so viel gehandelt wird, spürte man in der neuen Aufführung des Schauspielhauses nicht den vollen Pulsschlag, es ging ein bißchen nüchtern und kühl zu —, selten steigerte sich die Empfindung zu dem, was der Engländer so bezeichnend «Mittsommertollheit» nennt. So kam es, daß die Handwerkerkomödie mit der karikaturistischen Farbe der Liebe rasch am stärksten wirkte. Hier war es Alfred Meyer, der in derbgesundem Stil als Zettel den Vogel abschoß, eine künstlerische Gestaltung, in der sich Shakespeare's Humor wundervoll manifestierte. (Hartwig, Dresdener Volkszeitung.)

Ich scheide zwischen Idee und Ausführung, sozusagen zwischen Denkschrift und Bühnenwirklichkeit. Wenn ich in einer Denkschrift die Grundsätze läse, den Regieplan studierte, den Grundriß der Szene betrachtete, wäre ich sicher überzeugt. Wenn ich auf der Bühne die Verwirklichung sehe, bleibe ich kühl. Ich sehe dann auf der Bühne ein Zuviel und ein Zuwenig. Ich sehe eine kunstvolle Anordnung des Bühnenbodens, eine Verbindung von ansteigendem Terrain und Podium; ich sehe rechts und links abgleitend schräge Flächen; ich sehe einen Podest noch über das Podium sich erheben, auf dem Oberon erscheint, dahinter — im übrigen ist die Bühne in Duft, wandernde Nebel und silbrig schimmernde Schatten gelegt — erblicke ich Vorhänge, die Wald vortäuschen sollen, durch deren Spalten die Personen erscheinen. Es ist zuviel an Podien, es ist zuviel an scharfen Konturen, aber es ist zu wenig an Poesie vorhanden. Die Zweckmäßigkeit der Anordnung ist unbestreitbar, aber sie geht nicht in die Schönheit über. Dankbar empfinde ich das Weben und Wogen, das Wandern und Schweben, das leise Aufblühen und Abblühen des Lichtes. Aber während dieser Zauber mich umhüllt, starrt mich die Theorie in der horizontalen Linie der Podien an. Warum ein Waldinneres mit Licht durchwogen, alles lockern und lösen und dabei mathematische Horizontalen beibehalten? Warum sich auf der Bühne königlich verschenken, wenn es sich um Licht handelt, und warum so asketisch, so ganz Theoretiker sein, wenn es sich um Farben, Formen, Landschaft handelt? Warum in der Zaubernacht des Waldes keine Blumen, warum keine Sträucher? Das Sprichwort könnte man hier umkehren: man sieht vor lauter Wald, der im Licht vorgetäuscht wird, keine Bäume. (F. K., Dresdener Anzeiger.)

Düsseldorf (Schauspielhaus): «Zähmung einer Widerspenstigen» (Juni 1921).

Nun kommt das Schauspielhaus mit der stilisierten Shakespeare-Bühne und entkleidet auf ihr das bunte Spiel aller Wirklichkeit, wirbelt es als tolle Harlekinade herunter, stellt es fast ohne Requisiten, in zeitlosem Kostüm, in primitivster Architektur-Andeutung ganz auf das Wort, und siehe da, die Brutalität der Handlung verfliegt, und der ganze köstliche Humor Shakespeare's springt kristallklar und ohne jede Verletzung neuzeitlichen Geschmacks ans Tageslicht. So angefaßt und so dargestellt, ist die Komödie der modernen Bühne neu gewonnen, und das Schauspielhaus hat mit dieser Aufführung eine Tat vollbracht, die sich seinen besten würdig anschließt. Eugen Keller als Spielleiter

hat das Buch auf alle, auch die kleinsten, komischen Wirkungen durchgespürt und nicht eine schauspielerische Möglichkeit übersehen. Er vollbrachte eine wirkliche Meisterleistung der Regiekunst, und Walter von Wecus unterstützte ihn mit ganz entzückenden, gerade in ihrer Einfachheit prachtvoll wirkenden Bühnenbildern. (h., Düsseldorfer Zeitung.)

Das Stück birgt solch eine Fülle von Komik und Humor, daß es immer noch sehr wohl zu genießen ist. Es darf nur bei der Aufführung mit ihm kein Abbild wirklichen Lebens vorzutäuschen versucht werden, wie das lange Zeit hindurch durch die deutschen Bühnen geschah, indem sie das Vorspiel, das Shakespeare vielleicht schon zur Betonung des reinen Spielcharakters des Stückes schrieb, ganz fortließen und die «Zähmung der Widerspenstigen» auf Wahrscheinlichkeit einstellten. Max Grube ging, kritischer, im Rahmen eines Goethe-Festspiels davon ab, verwandelte die Bühne in einen altertümlichen Gasthaushof und ließ hier das Stück von Christoph Schlau auf einem ganz primitiven Podium dahinwirbeln, eine Einrichtung, die dann später vom Stadttheater übernommen wurde. Das Schauspielhaus tut nunmehr noch einen Schritt weiter in der Richtung der Stilisierung, und zwar mit dem allerbesten Erfolge, um das von vornherein festzustellen. Wir sehen das Lustspiel jetzt jeglicher Wirklichkeit entkleidet, auf einer Art Puppenbühne und als Puppenspiel gewissermaßen, in zeitlos-phantastischen Gewändern und in betont falschen Bärten, bei bloß symbolisch vorgenommenen Verkleidungen, im wesentlichen ohne Requisiten sogar, denn die Laute, das Essen, die Kleider, die der Schneider bringt, all das wird lediglich pantomimisch angedeutet. Die sinnfällige Verbindung zwischen dem betrunkenen Kesselflicker Christoph Schlau, den Eugen Dumont in brandroter Perücke und im übrigen entsprechend saftig hinlegt, und dem eigentlichen Stück ist allerdings so gut wie aufgehoben, wie ja natürlich auch in letzterem der Humor der Reden ein Beträchtliches von seiner spezifisch altenglischen Farbe verlieren muß. Aber was tut das schließlich, es erweist sich, daß «der Widerspenstigen Zähmung» auf eine Menge bislang herkömmlich gewesener halber und ganzer Äußerlichkeiten glatt verzichten und rein auf Grund der unerhörten Flüssigkeit ihrer Szenenführung, des genialen Übermuts ihrer Gestaltung ein Publikum hinreißen, in die fröhlichste Stimmung versetzen kann. Denn hingerissen, in die fröhlichste Stimmung versetzt wird das Publikum durch diese Aufführung. Originell ist ja die Art, in der Eugen Keller und Walter v. Wecus — der eine zeichnet für die Regie, der andere für das Bühnenbild und die Kostüme — den Szenenwechsel vornehmen: sie lassen neckisch aus Latten zusammengefügte Architekturandeutungen durch ebenso neckisch an- und abtanzende Pagen auftragen und dazu kurz sagen, was die Szene vorstellen soll: «Straße», «Zimmer» usw. Und wie diese amüsante Aufmachung trägt auch F. C. Hempel's graziös burleske Musik, einleitend, begleitend, unterstreichend, überleitend, nicht wenig zu dem erfreulichen Ergebnis des Abends bei. Die Hauptsache aber ist doch, daß den Darstellern freie, durch nichts behinderte Bahn geschaffen wird und sie sie, ein Ensemble von sicherer Prägung, in restloser Hingabe und herrlicher Laune zum buntesten Spiel benutzen. Prachtvoll eignen sich Eugen Klimm und Renée Stobrawa für die Rollen des Petruchio und der Katharina, das Temperament, das sie, jedes auf seine Weise, künstlerisch diszipliniert, auf den Ausgang des Handels hin abgestimmt, entwickeln, atmet ganz und gar Natürlich-

keit. . . . Statt der sonst allgemein verwandten Verdeutschung des Grafen Baudissin legt das Schauspielhaus die weniger bekannte Übersetzung des politischen Sängers Georg Herwegh seiner Aufführung zugrunde. Sie bekundet viel Frische des Ausdrucks, scheint sich aber stark auf die Baudissin'sche Fassung zu stützen.

(M., Düsseldorfer Nachrichten.)

Düsseldorf (Stadttheater): «Der Kaufmann von Venedig» (Oktober 1921.)

Dr. Willy Becker beherrschte als Spielleiter solche Rhythmisierung mit bemerkenswertem Stilgefühl. Wenn die Szene noch nicht diese bei aller Freiheit geschlossene Haltung hatte, so darf man nicht vergessen, daß dem Schauspiel des Stadttheaters noch zuviel von jener Tradition anhaftet, die nur in mühevoller Kleinarbeit überwunden werden kann. Becker's Inszenierung griff auf das Grundschema der dreiteiligen Shakespeare-Bühne zurück, die den Vorzug einer raschen Abwicklung des Geschehens hat. Ein feststehender architektonischer Aufbau gab der Vorderbühne den dauernden Rahmen, der Mittelbühne die Stütze für verhältnismäßig mühelos auswechselbare Dekorationen. Man sah zunächst reichlich viele Vorhänge, die zwar durch geschickte, freilich nicht gleichmäßig gelungene Beleuchtungseffekte einigermaßen belebt wurden, aber doch zu farblos blieben. Charakteristischer war die Umwelt der Gerichtsszene, man sollte die anderen Innenräume in ähnlicher Weise bereichern. Das Stadtbild Venedigs war nicht gerade suggestiv, allzu schwer und massig im Architektonischen. Aber es mußte so gestaltet sein, da sonst die Gesamtheit der Szene in dieser Einrichtung nicht möglich gewesen wäre. Sehr stimmungsvoll dann wieder das letzte Bild, in dem das Geschehen heiter verklang. Die schöne Heiterkeit Shakespeare's auf der Bühne sprechend zu machen, ist die Aufgabe des Theatermannes, der diese «Komödie» gestalten will. Becker hat ihr Wesen fein begriffen, das ging auch aus seiner Gestaltung des Schauspielerischen hervor, die von dem «Scherzo mit heiteren und ernsten Motiven», wie er in einer geistvollen Einführung die Dichtung nennt, allerlei reizvolle Einzelheiten erklingen ließ.

(O. A. Sch., Düsseldorfer Nachrichten.)

Der Aufführung fehlte zur Vollkommenheit vielleicht nur das eine: die Pflege der Sprache. Einige Deklamationen sind feierlich, andere reden sorglos-alltäglich. So geht die Schönheit der Dichtung dort, wo sie nur Melodie ist, verloren. Ihr traumhafter Schluß, ihr zartes Verklingen, das wie ein Lied von Mozart sein müßte, zerbricht. Das ist sehr schade. Denn bis zum Schäferspiel hatte die Aufführung, von Dr. Becker geleitet, alle Anmut und Tiefe dieser aus Lachen und Weinen seltsam gemischten Komödie. In unveränderter, durch keine Pausen gehemmter Folge gleiten die Bilder auf der dreigeteilten, englischem Muster nachgebildeten Bühne leicht und traumhaft weiter. Auch aus der Darstellung leuchtet ein Edelstein: Barleben's Shylock.

(Dr. H. St., Rheinisch-Westfälische Zeitung.)

Die Schwierigkeiten, die eine innerliche Vereinigung aller in dem Werk enthaltenen Gegensätze für die Regie in sich schließt, überwand Intendant Willy Becker's Persönlichkeit durch feinfühligste Abstimmung des Spieles auf den heiteren, buntleuchtenden Ton eines glitzern, dahinfließenden Scherzandos. Dabei kam ihm ein wundervoll farbensatt wirkender Bühnenrahmen (Georg Hacker) zu Hilfe, der die Einfachheit der dreiteiligen altenglischen Bühne mit

allem Zauber moderner Beleuchtungskunst verband und ein lückenloses Ineinanderfließen der einzelnen Szenen ermöglichte. So konnte aller Stimmungsgehalt in stärkster Konzentration wirken bis zum leisen Ausklingen der märchenhaft schimmernden Schlußszene. — Alle Mitwirkenden hatten den Stilwillen ihres Führers erfaßt und konnten sich deshalb zu einem ungemein eindrucksvollen Ensemble vereinen. (— Tas —, Berliner Börsencourier.)

Düsseldorf (Freilichtbühne): «Komödie der Irrungen» (Juni 1921.)

Das wirbelte vorbei wie ein Sturm, der durch die Bäume tollt! Das vergaß alles Leid und Weh der Welt und lachte aus Herzensgrund. So nur, so toll und übermütig kann man diese Komödie spielen, die Menschen und Dinge so wild durcheinanderjagt und dreht, daß man mit Grauen daran denkt, eine Inhaltsangabe der «Komödie der Irrungen» geben zu müssen . . . Eh' man sich's versah, war's vorbei, und droben am Himmel standen — Mahner der Gegenwart — schwarze Wolken, die alsbald dicke Tränen weinten, daß der Zauberspuk vorüber war. (H. H., Düsseldorfer Nachrichten.)

Und wodurch wird die Freude ausgelöst? Zunächst natürlich durch das Stück selbst, das zwar keine hohen Ansprüche erhebt, aber voll Witz und Laune ist; dann durch die Art der Wiedergabe. Hervorragende Einzelleistungen sind nicht vorhanden. An ihre Stelle tritt Geschlossenheit und Einheitlichkeit im Gesamtspiel. Deshalb sei statt der Schauspieler der Regisseur Dr. Karl Löwenberg genannt, der in so vollendeter Weise den vielen zusammengewürfelten Kräften seinen Stilwillen aufzudrücken wußte. Seine Arbeit ist wirksam unterstützt durch das von Walter von Wecus geschaffene Bühnenbild. Rote Pfähle und Stäbe bezeichnen das Bühnenrund. Darüber laufen in gleich wirrer Folge wie die Geschehnisse farbige Tücher, denen sich wieder die Kostüme harmonisch anpassen. Ein paar Takte übermütiger Musik erhöhen und vervollständigen den guten Eindruck. (G. K., Düsseldorfer Tageblatt.)

Frankfurt a. M., (Schauspielhaus): «Was ihr wollt» (März 1921).

Die derbkomischen Partien standen im Mittelpunkt. Trotzdem schlang sich um sie und um die ernsteren Teile der Handlung ein gemeinsames Band. Das peinliche Gefühl, wie wir es bei manchen Shakespeare-Stücken haben, daß zwei grundverschiedene Welten sich hart im Raume stoßen, wurde vermieden. Im Gegenteil, es ergab sich eine bemerkenswert einheitliche Aufführung, die der Spielleitung wie dem Ensemble gleichermaßen zur Ehre gereicht.
(L. M., Frankfurter Nachrichten.)

Allerdings hätte es vielleicht nicht des pompösen technischen und szenischen Apparates bedurft, den das Schauspielhaus aufwandte, um das blendende Feuerwerk der alt-jungen Komödie wirksam werden zu lassen, aber das ist eben das Große in der Zusammenarbeit Richard Weichert's und Ludwig Sievert's, daß die technische Form bei ihnen nie Form für sich ist, sondern Inhalt und sich mit dem Inhalt des Dramas zu einem Ganzen verschmilzt. Wenn sich die Drehbühne vor den Augen der Zuschauer in Bewegung setzt, erst im Dunkel, dann (im zweiten Teil) sogar beleuchtet und unter Begleitung einer jahrmarktähnlichen Musik und sich die Bilder leise in den feingliedrigen Filigranrahmen, der das einzige Unveränderliche ist, einstellen, und wenn am Ende des Spieles die Schauspieler noch

einmal als Schattenbilder an uns vorüberziehen, so sind das keine sensationellen Regiemätzchen, sondern ist bewußte Unterwerfung unter die Herrschaft des Humors. Und daß sich alles — Wort, Ton, Farbe, Licht, Bild — in diesen Dienst stellt, gewährleistet eine künstlerische Einheitlichkeit von ungewöhnlicher Erlebniskraft: es gibt keinen peinlich empfundenen Gegensatz zwischen ernst und ausgelassen-derb mehr, sondern nur noch hellere und dunklere Tönungen einer feineren oder kräftigeren Heiterkeit; aus Empfindsamkeit und Tollheit komponiert sich eine unverwüstliche Komik, die das Haus völlig in ihren Bann zog. Keine melancholische Anwandlung trübte die Stimmung, sondern das Lachen war frei und froh und behaglich. Die Darsteller gaben sich denn auch dieser einheitlichen lustigen Stimmung ganz und gern hin und ließen sich alle willig von der Liebe am Narrenseil führen.

(Dr. Baberadt, Mittagsblatt-Frankfurt.

Frankfurt a. M. (Neues Theater) «Der Kaufmann von Venedig» (Oktober 1921).

Das zehnjährige Bestehen des Neuen Theaters wurde mit einer Festvorstellung gefeiert. Direktor Hellmer zeigte, was seine Bühne heute künstlerisch leisten kann, er gab Shakespeare's «Kaufmann von Venedig». . . . Überprüft man die Eindrücke des Abends, so ergibt sich: er war eine sympathische Übertragung des Lustspiels, der genau und sachlich dem Werke folgte und doch nicht des Schwungs, des Übermutes, der Heiterkeit entbehrte, die seinen Glanz ausmachen, wie die Shylock-Szenen seine Düsternis. Das Letzte, das Schwebende, das Märchenhafte und Erdentbundene, das «lauter Licht und Musik» muß noch kommen. Noch fehlt der Überüberfluß im Fluß. Für die Rüpel und Tölpel, für die Schlingel und Leichtfüße, für das vornehme Gesindel hat das Neue Theater gutes Material. (—ck., Frankfurter Zeitung.)

Gotha (Landestheater): «Was ihr wollt» (April 1921).

Nachdem man es mit der Drehbühne und der Schiebebühne versucht, bringt soeben das Gothaer Landestheater eine eigenartige Lösung durch eine dreifach übereinander gebaute Stilbühne. Durch dieses reizvoll gestaltete Einheitsbild, das die Straße, darüber die Behausung Olivia's und wiederum darüber das Schloß des Herzogs durch entsprechende Beleuchtung abwechselnd hervortreten läßt, kann das ganze Werk ohne Unterbrechung von Anfang bis Ende durchgespielt werden. (— ner, Deutsche Zeitung, Berlin.)

Hagen (Städtisches Schauspielhaus): «Hamlet» (März 1921).

Hamlet ist für große Bühnen ausschließlich Inszenierungsproblem. Für das Spiel selbst hat sich eine Überlieferung herausgebildet, die in der Regel nur in Nebensächlichkeiten Änderungen erleidet. Freilich wissen große Künstler auch hergebrachten Darstellungstypen neue, glückliche Formen zu geben. Der Bühnenkünstler findet seine unerbittliche Beschränkung in der Art und Menge des zur Verfügung stehenden Materials. Damit ist es aber in Hagen nicht sonderlich gut bestellt. Man muß zufrieden sein, wenn keine zu deutlichen Stilwidrigkeiten den Genuß verderben. Siegfried Rüthling hat als Spielleiter im allgemeinen mit seinen Mitteln geschafft, was zu schaffen war. Das schließt im einzelnen Fehler nicht aus. Daß unser Bühnenfundus nur zwei Ritterhelme aufweist, ist recht betrüblich. Aber lächerlich ist es, wenn Trabanten des Dänenkönigs Claudius

mit preußischen Kürassierhelmen auftauchen. Anstatt den Gesamteindruck des Bühnenbildes zu verstärken, wird die Stileinheit zerstört. Warum läßt man die Ritter nicht ohne Helme auftreten? Es ist gewiß, niemand würde die Eisenhauben vermissen. Schlimmer war die Geistererscheinung im 4. Akt. Schon Lessing hat ausdrücklich festgestellt, daß Shakespeare Geister nur bei Nacht erscheinen läßt. Er rühmt bei dem großen Briten den Scharfsinn, mit dem er fand, daß Geister am hellen Tage zum Gespött werden. Gestern haben wir dafür einen Beweis erlebt: bei hellster Beleuchtung erschien der Geist von Hamlet's Vater, recht erdenwirklich und unköniglich. Der Zuschauer begriff nicht, warum die Königin ihn nicht sah, er war doch ganz eindeutig da. Mit der poetischen Illusion war es natürlich vorüber. Warum ist der Geist nicht wieder wie im 1. Akt in einem unheimlichen, grünlichen Licht erschienen, warum sprach die Stimme nicht aus dem tiefen Hintergrund? Rühmend sei demgegenüber die Fechtszene im letzten Akt hervorgehoben, die an kleineren Theatern der Schrecken der Theaterbesucher zu sein pflegt. Die Spielleitung hat da gute Arbeit getan. Bassermann war gestern wieder, wie zu erwarten, der überragende Künstler. Einen feinen Riß hat sein Spiel trotzdem in der Aufführung verursacht. Seine Auffassung und die der übrigen Mitwirkenden waren zu verschieden im Stil. Bassermann hat aus Hamlet einen Modernen gemacht, während das Spiel der anderen das traditionelle Gepräge eines «historischen» Schauspiels trug.

(— ck —, Hagener Zeitung.)

Halle (Stadttheater): «Othello» (Mai 1921).

Daß die Weihe im Stadttheater so gänzlich fehlt, liegt am Publikum und am Theater. Wechselwirkung. Das Publikum geht nicht ins Theater, weil «nichts mehr los» sei im Theater, sagt es. Sie kommen ungern, zögernd, vereinzelt, gelangweilt. Im Straßenanzug. Mit Bedauern im Herzen darüber, daß man nicht rauchen kann, daß man keine neuen Toiletten sieht. Die Schauspieler sehen kein Interesse, keine Begeisterung. Eine feingeschliffene Leistung prallt ebenso ab wie eine schlampige, geschäftliche Darstellung. Das Theater ist im letzten Jahrzehnt in ganz Deutschland zum Erbarmen heruntergekommen. An keinem Faktor sieht man Deutschlands Tiefstand deutlicher als am Theater. In Halle ganz besonders. Wer gestern im Theater war und den «Othello» sah, der mußte verstimmt werden. Der «Hamlet» jüngst war sorgsamst einstudiert worden. Geist und Seele atmeten im Ganzen und in jeder Szene. Das Publikum bekümmerte sich nicht groß darum. Der «Othello» rollte polternd und schwunglos über die Bühne. Der Othello ächzte, gurgelte, stöhnte, rollte mit den Augen, der Jago gab pfiffig-niederträchtige Sentenzen und Ratschläge zum besten, die Desdemona litt geduldig und gehorsam einige Stunden. Alles technisch, handwerksmäßig. Es fehlte die Liebe, das Sichversenken, das Bewußtsein, daß jedes Wörtlein von maßgeblicher Bedeutung sei. (Martin Feuchtwanger, Saale-Zeitung.)

Hamburg (Thalia-Theater): «Macbeth» (März 1921).

Der Wille war lobenswert. Direktor Röbbeling, der die Regie führte, hatte die Absicht, den Nachdruck auf den seelischen Gehalt dieser kürzesten Shakespeare'schen Tragödie zu legen, den Weg eines Menschen herauszuarbeiten, der hin- und hergeworfen wird zwischen den Impulsen eines grenzenlosen Ehrgeizes und den zwar immer schwächer werdenden aber stets vorhandenen Ansprüchen eines moralischen Verantwortungsgefühls. Er wollte vielleicht auch zeigen, daß

nicht nur die expressionistische Bühne, sondern das expressionistische Drama der Gegenwart überhaupt seinen Nährstoff auch aus jener Bewegung zieht, die sich an die Namen Rudolf Genée, Lautenschläger, Savits usw. knüpft und deren Ergebnis die Münchener Shakespeare-Bühne war. Anregungen aus weit zurückliegender Zeit haben da mitgeholfen, und wenn Röbbeling seinen «Macbeth» auf dieser Stilbühne spielen läßt, so folgt er damit nur Tendenzen, die in unserer Zeit wieder lebhaft propagiert werden. Niemand wird Herrn Röbbeling bestreiten können, daß er dabei klug und der Wirkung des Ganzen gemäß zu Werke ging. Der starke Beifall am Schluß bewies, daß das Publikum, obwohl auf jede Dekoration verzichtet worden war, innerlich gepackt wurde. Um so weniger verständlich ist es, daß Röbbeling seiner eigenen Auffassung, die auf Vereinfachung und Intensität ging, durch die Musik Horst Platen's widersprach, die sich viel zu stark und opernhaft hervordrängte, sowie namentlich durch einige unangebrachte Striche. Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein, sagt Lessing, und von August Schlegel bis auf Otto Ludwig ist immer wieder vor Eingriffen in den Text Shakespeare's gewarnt worden, gerade im Hinblick auf den Theaterdirektor Goethe, der hier ein sehr wenig nachahmenswertes Beispiel gegeben hat. Herr Röbbeling strich im einzelnen und tilgte die Ermordung Banquo's und der Lady Macduff. Gründe der Zeit können dafür nicht maßgebend gewesen sein. Das Stück wurde in knappen zweieinhalb Stunden heruntergespielt, obwohl das «Thalia-Theater» bekanntlich keine Drehbühne hat. Bedenklich war die Höhe der Hinterbühne. Auch Schumacher hatte im «Schauspielhaus» eine die ganze Bühne durchschneidende Rampe genommen, aber sie war doch wesentlich niedriger. Für jemanden, der im Parkett saß, muß das fortwährende Hinaufsehen, besonders in der letzten Szene der Lady, sehr störend gewesen sein. Eine unglückliche Idee war es, den Geist Banquo's unter dem Tisch hervorkriechen zu lassen. Der Darsteller des Macbeth mußte dies durch weit ausgebreiteten Mantel verdecken und wurde so an eigener Entfaltung gehemmt. Man leiste doch endlich auf jede Verkörperung dieses Geistes Verzicht und vertraue der Intensität des Schauspielers; denn nur durch ihn allein und namentlich in diesem Falle kann die Phantasie des Zuschauers in Bewegung gesetzt und produktiv gemacht werden. (M. W., Hamburger Fremdenblatt.)

Hannover (Residenz-Theater): «Ein Sommernachtstraum» (Musik von Ernst Roters) (Juli 1921).

Wo er für uns heute zu langwierig ist, kann der Regisseur leicht kürzen und beleben. Wenn er aber die Szenen der Liebespaare ins Peter-Squenz-Niveau herunterzieht, vergreift er sich an Shakespeare. Einen «Schlager» zusammenzubiegen, dazu ist der «Sommernachtstraum» zu schade. Unendlich viel kommt auf das Bühnenbild an. In soundso vielen Stücken nicht. Aber im «Sommernachtstraum». Manches war hübsch gestern. Doch fehlte Luft und Heimlichkeit, fehlten Dunkel der Nacht und Werden des Morgens, fehlte eine Rahmung des Bühnenbildes, die auf den Rhythmus des Werkes gedeutet hätte. Der letzte Akt war ein Nichts aus Mangel an Festlichkeit, Schönheit, Stimmung, an Leben in der herzoglichen Gesellschaft und infolge eines peinlich nichtssagenden und sinnlosen Gartenhauses, das wahllos und rätselhaft nacheinander die Hochzeitspaare, die Rüpel und Oberon und Titania aus sich entließ. Soweit das Negative. Wohingegen die guten Akzente der Aufführung in den grotesken Szenen der

Peter-Squenz-Genossenschaft (außer in der zu langwierigen Aufführung im Schlußakt) lagen, ferner im Waldbild mit Puck oder Titania auf dem Baumstumpf — das Elementare war hier erfühlt. Den etwas blaß und sanft rhythmisch-gymnastischen Elfentänzen zog man den tollen Tanz der Rüpel vor, welchen Roter's Musik befeuerte und der an die große Groteske rührte. Kinder übrigens sollte man nicht ohne Not auf die Bühne bringen; immer wirken sie dressiert; auf die Frauen im Zuschauerraum ablenkend rührend; also bitte keine Plapperkind-Elfchen. (Sa., Hannoverscher Kurier.)

Felix Mendelssohn, Romantiker nicht von Geblüt, sondern der Bildung nach, schreibt als 17jähriger Jüngling ein Jahr vor seiner einzigen Oper im Todesjahre des romantischer Art viel näher stehenden Beethoven die Ouvertüre zum «Sommernachtstraum», die innerhalb seines Werkes als in hoher Meisterschaft vollendete Leistung voller Originalität und in früher künstlerischer Reife dasteht; die übrige Musik zu dem Stück wurde erst fünfzehn Jahre später entworfen. Wie hoch man Mendelssohn's Tat, ihr Geglücktes in der Erfassung der Shakespeare'schen Landschaft auch einschätzen mag, mit dem Shakespeare selbst der Romantiker hat sie wenig gemein; eher findet sie Berührungspunkte mit der Baukunst, die unter Klenze's, Gärtner's und Schinkel's Händen ein eigenes unromantisches Ideal ausbildete. Unsere Zeit, mit tausend Fäden an die Romantik geknüpft, und doch aufs eifrigste bestrebt, von ihr loszukommen, sieht Shakespeare mit neuen Augen an, und so ist es verständlich, daß der Bearbeiter des auf der Bühne des Residenztheaters erscheinenden «Sommernachtstraumes», Dr. Friedrich Walkhoff, sich nach Ersetzung der schon im vorigen Jahrhundert nicht ganz rein seine Anschauungen wiedergebenden Mendelssohn'schen durch eine neue Musik umsah. Das auch damals nicht erreichte Ziel wäre gewesen, eine Musik vom Geiste Shakespeare's zu erlangen, eine Musik, in der wenigstens das eine hätte leben müssen: die starke Schwingung des Genies, die über den Wechsel der zeitlich gebundenen Anschauung hinwegtrüge.... Auch hier ist nicht Shakespeare der Blickpunkt, sondern die Szene Shakespeare's; nicht mehr seine Landschaft, sondern es sind seine neuerlich verkleideten «Akteurs». Dazu findet Roters eine Musik, die, auf ihre besonders umzirkelte Bestimmung hin angesehen, glücklich zu nennen ist. Ihr Stil möchte sich vom Romantischen lösen, möchte modern sein; aber einstweilen bleibt er bei dem, was für modern gilt: Wiederholungen kurzer Motive, Überspringung des von der Logik zu erwartenden in Melos und Harmonik, eine impressionistische Art des äußerlichen Gehabens; Paten der Partitur sind Eugen d'Albert und Giacomo Puccini. Sehr originelle, oft sprudelnde Einfälle, nicht zuletzt auch instrumentaler Art, täuschen zwar nicht über das Fehlen großer, die Stimme unserer Zeit aufnehmenden Ideen hinweg, geben aber den Stücken Roters' die Prägung als Gebrauchsmusik im besten Sinne. Auch in der Erfindung von Tänzen zeigt der Komponist eine leichte Hand. (Dr. Th. W. Werner, Hannoverscher Kurier.)

Hildesheim (Stadttheater): «Ein Sommernachtstraum» (Mai 1921).

Mit vollem Recht legte die Spielleitung Direktor Büller's das Hauptgewicht darauf, die Märchenstimmung durch reizende dekorative Ausgestaltung des Zauberwaldes, durch Mendelssohn's herrliche Musik, durch graziöse Elfenreigen im Mondenschein, kurz mit allen Mitteln der Regie zu wecken, andererseits aber auch durch das derbkomische, drollige und täppische Spiel der Handwerker zu

unwiderstehlichem Gelächter hinzureißen. Man hatte sich im wesentlichen an die Tieck'sche Bearbeitung gehalten und die drei mittleren Akte, die im Elfenwalde spielen, zu einem zusammengezogen, so daß Mendelssohn's Einleitungsmusik zu diesen Akten als Zwischenspiel bei offener Szene erklang.

(— ee — Hildesheimer Allgemeine Zeitung.)

Kassel (Staatstheater, Festspielabend): «Hamlet» (Juni 1921).

Zugrunde lag die Neueinrichtung, die, in der vorletzten Spielzeit vom Intendanten besorgt, auf der stilisierten Bühne mit wuchtigen, eindrucksvollen Bildern und einem monumentalen Hintergrund lebendig wirkt. Friedrich Lindner, dessen Faust nicht ohne Widerspruch aufgenommen wurde, gab einen Hamlet, vor dem sich der Feder Spitze huldigend senkt. Solange es denkende Künstler mit starker Persönlichkeit gibt, werden wir Hamlet in verschiedener Beleuchtung sehen. Was Hamlet von seinem Vater sagt, gilt auch von ihm. Er ist ein Mensch mit dem unendlichen Reichtum an Empfindungen, eine unbedingt heldische Natur, erfüllt von einer seltenen Rein- und Hoheit der Gedanken, ergriffen von der Schwere tiefster, menschlicher Leiden. All diese Züge trug das Bild des Dresdener Künstlers, und darum hatte dieser Hamlet, obgleich er nicht einen der herkömmlichen Züge stärker zeigte, Einheit und Geschlossenheit. . . . Antonie Dietrich, der zweite Gast des Abends, spielte die Ophelia. Die jugendliche Künstlerin ist eine hohe, vornehm-schlanke Erscheinung mit einer reich begabten Stimme, die in Tiefe und Höhe Schönheit und Adel hat. Mag sein, daß sie der anfänglich spröden Tochter Polonius' nicht genug Lebenswärme geben konnte. Wundervoll zart, anhauchend wie ein sterbender Falter sang und tanzte sie die Valentin-Verse im Wahnsinn, hier war ebenfalls ein Höhepunkt des Abends.

(— tw —, Hessische Post.)

Königsberg (Stadttheater-Volksbühne): «Hamlet» (März 1921).

Hans Mühlhofer rang an seinem zweiten Gastspielabend um das Hamlet-Problem; d. h. eigentlich rang er gar nicht. Er ist viel zu unproblematisch, zu geradlinig, um psychologische Rätsel zu lösen. Rein schauspielerisch bewältigt der glänzend Bemittelte die Aufgabe natürlich hervorragend. Sein Dänenprinz kann in des Oheims Klage «Das Wort hat keine Schwingen» nicht einstimmen, denn sein meisterhaft geschultes Glockenorgan trägt es, selbst im Pianissimo, bis in die letzten Winkel des Hauses. Die Sein-oder-Nichtsein-Arie möchte man von ihm am liebsten da capo hören und man wundert sich fast, daß er sie nicht wiederholt, denn man fühlt, wie er sich am eigenen Klang berauscht. Es ist vielleicht der technisch vollendetste und sicher der ungeistigste Hamlet, den man sich denken kann. Die Geistigkeit wird durch Geistreichigkeit, der Gedanke durch die Nüance ersetzt. . . . Was von diesem schön ondulierten, schon recht mannbaren prinzlichen Philosophen haften bleibt, ist nur ein wundervoller äußerer Klang — keine Seelenmusik. . . Das Hofbild beleben jetzt eigenartige Marschübungen der Pagen, die Anfangsszenen, wohl dank dem Einfluß des Gastes, raschere Tempi, später gab's wiederholt kleine Verhäkelungen und Luftpausen. Der Geist erscheint im Zimmer der Königin, wie bei spiritistischen Sitzungen, noch immer bei abgedrehtem elektrischen Licht. (Ein neuer Beweis, daß die wohlgemeinten Ermahnungen der Kritik in den Wind gesprochen werden.) Der liebe Güldenstern gehört bei uns zu den Sternen, die man nicht begehrt, obwohl er sich bemüht, im Lichte seiner eigenen Auffassung zu glänzen. . . . Den

Zuschauerraum bevölkerte nur ein spärliches Häuflein. Kabarett und Foxtrott ziehen eben heutzutage mehr, als ernste Seelenkunst, Terpsichore und die zehnte Muse haben Melpomenen aus dem Felde geschlagen. Überschrift: Kulturwoche.
(H. W., Königsberger Allgemeine Zeitung.)

Oldenburg (Landestheater, Freilichtaufführung im Schloßgarten): «Ein Sommernachtstraum» (Juni 1921).

Shakespeare's «Sommernachtstraum» unter den rauschenden Bäumen des Oldenburger Schloßgartens in einer mondhellen Sommernacht bei Nachtigallensang — das war so zauberhaft hold, daß man, wie Zettel der Weber, den Wunsch empfinden könnte, eine Ballade drauf zu schreiben. Aber man würde doch das wunderliebliche Erlebnis dieser Spuk- und Traumnacht profanieren. Wer vermöchte in Worten festzuhalten, was diese zweieinhalb Stunden an Empfindungen und Erlebnissen für den andächtigen Hörer boten. Man male sich die Szene aus: Der reizvollste Platz im duftenden Schloßgarten ist der Schauplatz des nächtlichen Spuks. Unter den weiten Ästen eines uralten Baumriesen spielt sich der Zauber ab. Die Zuschauer sitzen auf einer sanft ansteigenden Wiese, die begrenzt wird von Hecken und Bäumen und beschienen vom Mondlicht. Aus einem der Büsche heraus klingt die wirklich stimmungsvolle — es gibt keinen treffenderen Ausdruck — Musik. Aus allen Büschen und Hecken leuchten Glühwürmchen, und wenn die Elfen aus dem Walde kommen, Glühbirnen im Haar, auf weite Entfernungen schon zu erblicken, dann scheint es, als sei der ganze Wald von holden Geistern belebt. Das Auftreten aller Personen aus natürlichen Kulissen verleiht dem Spiel einen Reiz, der auf einer Bühne gar nicht zu denken ist. So taucht z. B. der Hochzeitsmarsch allmählich aus dem Walddunkel auf, von weitem blinkt der Fackelschein herüber — — das ist Romantik in höchster Potenz. Der lustige Kobold, der Droll, erscheint urplötzlich aus den Ästen eines Baumes zwischen dem erschrockenen Komödiantenvolk. Aber bei dem Versuch, einen Eindruck zu geben von dem Zauber dieser Sommernacht, fühlt der Schreiber, daß wir das wahre Bild nur verunstalten. Welt und Wirklichkeit stehen hier im Gegensatz wie etwa die zarte, echte Romantik der Elfenszenen zu dem plumpen, rohen Humor der Rüpelszenen. . . . Man bekommt Respekt vor der Ideenkraft Renato Mordo's. Zwischen Zuschauern und Bühne ein Bach, dessen Wasser großartig das Wort der Spieler weitertrug, so daß zu größter Überraschung jedes Wort verständlich war. (G. S., Der Gemeinnützige.)

Weimar (Deutsches Nationaltheater): «Was ihr wollt» (April 1921).

Der große Menschenbildner Shakespeare fügt zu dem eigentlichen fein gewobenen Lustspiel ein Beiwerk aus gröberem Stoff, das zwar organisch mit dem ersten zu einer völligen Einheit verknüpft und verschlungen ist, indessen fast das feine seidene Gewebe überdeckt, so daß es einer klugen Hand bedarf, das eigentliche Kunstgebilde vor dem derben Schwank zu hüten; das Sterngefunkel nicht hinter dem Feuerwerk untergehen zu lassen. Im ganzen ist das gestern gelungen, wennschon die Burleske bisweilen stark überwog und der eine oder andere Purzelbaum die Unterkleider der Posse bedenklich weit aufdeckte. Aber man kann mit dem Spachtel oder mit der Kelle arbeiten und kann's mit dem Pinsel — und auf beiderlei Manier kann ein Kunstwerk zustande kommen. Man kann den Hauptton auf den Dreiklang Olivia—Viola—Orsino legen und kann den Brummbaß-Dreiklang Tobias—Christoph—Malvolio dominieren lassen. Das

beste aber ist gewiß, wenn man beide harmonisch aufeinander abstimmt, denn so sehr auch die echt Shakespeare'schen Charaktere des Tobias, der als Milchbruder des ehrenwerten Sir John Falstaff ein Prachtkerl ist, und des Malvolio und des Junkers von Bleichenwang zum Schwank verlocken, so sicher leben sie doch nur vom Licht des Dreigestirns Olivia—Viola—Orsino. Schien nun aber auch hier und da die Trommel des Narren die edleren Instrumente zu übertönen, war die Aufführung trotz alledem doch durchaus gut.

(Leonhard Schrickel, Allgemeine Thüringische Landeszeitung.)

Zürich (Stadttheater): «Heinrich der Vierte» und «Heinrich der Fünfte» (Mai 1921).

Im letzten (5.) Akt von Heinrich's IV. zweitem Teil ist Prinz Heinrich bereits König. Wir werden diesen Akt, der Falstaff's und seiner Spießgesellen Verbannung vom Hofe bringt, im Zusammenhang mit dem Heinrich V. gewidmeten, in lauter Ehr' und Ruhm und Glück verlaufenden Drama zu sehen bekommen. So wurde für die szenische Ineinsverarbeitung der beiden Teile Heinrich's IV. die rechte Einheit gefunden: mit dem Vorsatz des von Usurpatorensorgen umdrängten Königs, den längst gelobten Kreuzzug auszuführen, beginnt das Drama; mit dem schwachen, aber für ein mittelalterlich-gläubiges Gemüt immerhin genügenden Trost, daß sein Sterbezimmer im Westminsterpalast den Namen Jerusalem führt, somit eine alte Prophezeiung, er werde einst in Jerusalem sterben, doch noch in Erfüllung gehen — mit diesem Trost sucht der König am Schluß über die Tatsache hinwegzukommen, daß ihm der nie ungefährdete Genuß der Krone die Einlösung seines erbaulichen Gelübdes nicht gestattet hat. . . . Das Gerüst des Dramas, das sichtbar gemacht werden mußte aus der dramatischen Masse von neun Akten, ist durch diese beiden Komplexe bestimmt: die aufständischen Großen und den in seiner Lebensweise unbotmäßigen Kronprinz um die Gestalt des Königs herum, eine Welt des Kriegs und eine Welt der Lustigkeit, um die der König mit gleicher nicht abreißender Sorge Tag und Nacht kreist. Am Schluß dann die Lockerung und Lösung dieser Sorgenkette; aber den Befreiten nimmt der Tod in Anspruch. . . . Man darf der Révy'schen Bühnenbearbeitung das Zeugnis ausstellen, daß sie die Grundlinien geschickt herausarbeitet und festhält. Besonders bedauern wird man nicht, daß der kriegerische Komplex zugunsten des Immerlustig-Komplexes zurückgedrängt wird. Der rein dichterische Gewinn des ersten heißt natürlich Henry Percy. Er hat an Farbe und Rundung bei uns gar mancherlei eingebüßt, und das darf man als Verlust buchen. Dieser wird freilich dadurch weniger fühlbar, daß für die Besetzung dieser kostbaren Rolle keine voll genügende Kraft zur Verfügung stand. (T., Neue Züricher Zeitung.)

«Heinrich IV.» wurde in einer Bearbeitung vom Oberregisseur unseres Schauspieles gegeben; doch wäre es den Tatsachen besser entsprechend zu sagen, das Stück sei von Herrn Révy einer Roßkur unterzogen worden. Schwer verständlich ist schon, daß jemand auf den unglücklichen Gedanken verfallen konnte, die beiden Teile von «Heinrich IV.» (mit Ausnahme des 5. Aktes des zweiten Teiles, da schon der junge König die Krone trägt) in einen einzigen Theaterabend zusammenzuquetschen, denn jeder Teil für sich hat doch in so und so vielen Aufführungen seine Lebensfähigkeit zur Genüge erwiesen. Ein zwingendes Bedürfnis zu einer Kontraktion lag nicht vor, es gab gar nichts für die Bühne zu

«retten», und das Ergebnis stempelte das Experiment erst recht zu einem höchst unglücklichen. Die Bearbeitung fälschte die Historie von König Heinrich IV., in der Falstaff eine ausgedehnte, aber eben doch nur eine Episodenrolle spielt, in ein Lustspiel um, in dem sich alles um Falstaff dreht. Im Vergleich zur überbordenden Lebensfülle des Shakespeare'schen Stücks wirkte die Bearbeitung als Verkümmerung und eintönig, was nicht etwa gleichbedeutend ist mit langweilig. Gestrichen waren im ersten Teil die Szenen, in denen die Rebellion wider den König vorbereitet und die Anordnungen zur Schlacht getroffen werden. Das kriegerische Aufeinanderprallen der beiden Mächte verliert dadurch sozusagen jede Wirksamkeit, da man ihnen nicht mit Spannung entgegensieht. Gestrichen war sodann Szene III, 2, die überaus wichtige Unterredung zwischen dem König und dem Prinzen von Wales, die uns doch dessen innersten Charakterkern bloßlegt. Da zudem — ganz unbegreiflicherweise — die kurze Szene, da Prinz Heinrich seinen Vater vor dem Todesstreich des Douglas schützt, wegblieb, fiel das ganze Motiv des Verhältnisses zwischen Vater und Sohn unter den Tisch. Vor allem aber kam in der Bearbeitung die hinreißende Gestalt des jungen Percy Heißsporn zu kurz. (Kann man sich überhaupt eine Aufführung von «Heinrich IV.» ohne dessen herrliche Szene mit seiner Gattin vorstellen?) Dadurch fehlte dem Stück die strahlende Sonne; alles war zu sehr auf das Düster der Schenke zum wilden Schweinskopf und der engen Winkelgassen von Eastcheap gestimmt. Und nicht nur das: durch die Zurücksetzung des Percy wurde auch sein Gegner, der Kronprinz Heinrich, in ein falsches Licht gerückt; denn sein Sieg über den mächtigen Feind vermochte keinen so großen Eindruck zu erzielen, daß man darüber das Schlemmerleben in Falstaff's Gesellschaft vergessen hätte. Gestrichen war schließlich die ganze Verschwörung des Northumberland und des Erzbischofs von York gegen Heinrich IV. im zweiten Teile, die man allerdings leicht missen konnte, da in ihrer Bekämpfung weniger Prinz Heinrich als sein Bruder Johann im Vordergrund steht. So waren also die Falstaffszenen zweier Stücke massiert, und unter diesem mangelnden Kontrast litten sie selber auch empfindlich... Daß die Bearbeitung von «Heinrich IV.» ein verfehltes Experiment war, bewies unsere Theaterleitung selbst am schlagendsten, indem sie nachher «Heinrich V.» in originaler Fassung gab und damit — nach der dichterischen Qualität der Stücke wäre genau das Gegenteil zu erwarten — eine bedeutend größere Wirkung erzielte als mit «Heinrich IV.» Selbstverständlich erfordert die moderne Bühne auch hier Striche und Zusammenziehungen; sie waren diesmal aber sehr geschickt und taktvoll vorgenommen worden, und man vermißte einzig etwa die Szene, da sich der König am Abend vor der Schlacht bei Azincourt unerkannt unter seine Soldaten mischt. Allerdings geriet die Aufführung auch besser, da den Schauspielern keine so komplizierten Aufgaben gestellt sind.

(H. H., Baseler Nachrichten.)

Vergegenwärtigt man sich die Gestalten der beiden «Heinrich»-Dramen, die in der vorliegenden Bearbeitung teils ganz gestrichen, teils stark gekürzt sind, in ihrer ursprünglichen Fülle, so mag man, Gewinn neben Verlust haltend, an der Notwendigkeit zu «bearbeiten», sehr irre werden; aber hier mag zur Rechtfertigung auf eines hingewiesen werden: jede Aufführung ist relativ; das Verhältnis zwischen der Dichtung und der schauspielerischen Ausdruckskraft, die eine Bühne einzusetzen hat, ist zu berücksichtigen. Die Zahl der Darsteller, die

diese Shakespeare-Dramen verlangen, ist zu groß, als daß sie von einer mittleren Bühne vollwertig gestellt werden könnten. Um unserer Bühne eine Aufführung dieses Riesenwerkes überhaupt zu ermöglichen, ist diese Bearbeitung gemacht worden, die das Drama auf wenige Hauptfiguren konzentriert; bei künstlerisch weiteren Verhältnissen, als unserer Bühne gewährt sind, wird treueres Festhalten an dem Original freudige Pflicht sein; wo Shakespeare fünf Akte geschrieben hat, mag man ruhig fünf Akte spielen und Grundlinien, die er selbst gezogen hat, nicht verändern. (Richard Révy, Neue Züricher Zeitung.)

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1921.

[Wo hinter den Stadtnamen nichts anderes vermerkt ist, handelt es sich um das Stadttheater.]

Aachen: Richard III. 5.
Aalen — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
Allenstein, Deutsches Theater: Hamlet 2.
Altenburg (S.-A.), Landestheater: Was ihr wollt 4.
Altona (Elbe): Hamlet 6. — Lear 7.
—, Schiller-Theater: Lear 3.
Annaberg i. Erzgeb.: Sommernachtstraum 10 (davon 3 in Schwarzenberg, 1 in Weipert).
Aschaffenburg: Othello 1 (Gastsp. d. Frankf. Schauspielh.).
Augsburg: Kaufmann 7. — Romeo 1.
Baden-Baden, Städt. Schauspiele: Richard II. 1. — Romeo 5. — Was ihr wollt 5. — Hamlet 1.
Bamberg: Hamlet 2.
Barmen-Elberfeld, Vereinigte Stadtth.: a) in Barmen: Sommernachtstraum 5. — Kaufmann 5. — Othello 1. b) in Elberfeld: Sommernachtstraum 7. — Kaufmann 5. — Othello 2.
Basel: Kaufmann 3. — Othello 4. — Macbeth 1.
Bayreuth, Städt. Schauspiele: Kaufmann 2. — Othello 1.
Bedburg — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.
Berlin, Staatl. Schauspielhaus (am Gendarmenmarkt): Richard III. 32. — Othello 21. — Coriolan 3. — Sturm 19.
—, Deutsches Theater: Romeo 3. — Was ihr wollt 4.
—, Großes Schauspielhaus: Sommernachtstraum 56. — Kaufmann 48.
—, Neues Volkstheater: Perikles 6.
Berlin, Theater am Nollendorfplatz: Widerspenstige 3.
—, Volksbühne: Komödie d. Irrungen 67. — Lear 15.
Berlin-Steglitz, Schloßpark-Theater: Timon 18.
Bern: Richard III. 2. — Kaufmann 4. — Othello 3.
Beuthen (O.-Schl.): Othello 1.
Biberach — siehe bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Bielefeld: Widerspenstige 3. — Othello 8.
Bochum: Sommernachtstraum 8. — Kaufmann 7.
Bonn: Romeo 4. — Hamlet 7.
Bozen. Neues Stadttheater: Was ihr wollt 2.
Brandenburg a. H.: Was ihr wollt 2.
Braunschweig, Braunschw. Landestheater: Maß für Maß 7 (davon 1 in Wolfenbüttel). — Wintermärchen 7.
Bremen, Stadttheater am Wall: Romeo 2. — Widerspenstige 5. — Othello 1. — Sturm 4.
—, Stadttheater an der Weide: Widerspenstige 1.
—, Schauspielhaus: Komödie d. Irrungen 14. — Was ihr wollt 7.
Bremerhaven: Sommernachtstraum 3. — Kaufmann 4. — Hamlet 1.
Breslau, Lobe-Theater: Hamlet 1. — Othello 7. — Macbeth 9.
Brieg: Hamlet 2.
Brünn: Richard III. 1.
—, Deutsches Schauspielhaus: Othello 2.
Buer i. W.: (Direktion Samuel Redlich) Othello 3.
Bunzlau: Hamlet 3. — Othello 2.

Celle, Freie Volksbühne: Hamlet 1.
Charlottenburg (-Berlin), Schiller-Theater: Wintermärchen 9.
Chemnitz, Altes Stadttheater: Othello 5.
—, Neues Stadttheater: Romeo 12. — Hamlet 5. — Othello 1.
—, Naturtheater Rabenstein: Widerspenstige 6.
Danzig: Julius Caesar 1. — Hamlet 4. — Maß für Maß 3.
Darmstadt, Hessisches Landestheater: Richard III. 9. — Somernachtstraum 2. — Kaufmann 1.
Dessau, Friedrich-Theater: Kaufmann 3. — Lärm um nichts 2. — Othello 4.
Detmold, Lippisches Landestheater: Widerspenstige 2. — Othello 2 (davon je 1 in Paderborn).
Döbeln: Kaufmann 3.
Dortmund: Hamlet 12.
Dresden, Schauspielhaus: Sommernachtstraum 9. — Richard II. 4. — Romeo 1. — Widerspenstige 14. — — Was ihr wollt 5. — Hamlet 3.
—, Künstlerische Schaubühne: Was ihr wollt 11.
Dürckheim (Bad), Sommerfestspiele: Othello 3.
Düren: Was ihr wollt 1.
—, Rheinische Landesbühne: Sommernachtstraum 19 (davon 2 in Viersen, je 1 in Bedburg, Grevenbroich, Homberg, Jülich, Lintfort, Merbeck, Mörs, Neuss, Odenkirchen, Prüm, Rheinberg, Siegburg, Stolberg, Ürdingen). — Kaufmann 10 (davon 2 in Köln, je 1 in Euskirchen, Jülich, Stolberg, Viersen).
Düsseldorf: Kaufmann 10. — Romeo 3.
—, Schauspielhaus: Widerspenstige 29 (davon 3 in Gelsenkirchen). — Hamlet 11.
—, Freilichtbühne für Volkskultur: Komödie d. Irrungen 14.
Eger: Othello 2.
Eisenach: Richard III. 3. — Lärm um nichts 7. — Hamlet 3. — Othello 3.
Elberfeld — siehe Barmen-Elberfeld.
Elbing: Sommernachtstraum 3. — Hamlet 3.
Ellwangen — siehe bei Stuttgart, Württemb. Volkb.
Erfurt: Was ihr wollt 7. — Hamlet 3.
Essen: Kaufmann 1.
Euskirchen — siehe bei Düren, Rhein. Landesbühne.
Flensburg: Othello 1.. — Wintermärchen 6.
Frankenhausen (Bad) a. Kyffh., Kurtheater: Widerspenstige 2.
Frankenthal — siehe bei Kaiserslautern, Künstler. Volksbühne d. Pfalz.
Frankfurt a. M., Schauspielhaus: Romeo 1. — Was ihr wollt 17. — Hamlet 1. — Maß für Maß 3.
—, Neues Theater: Kaufmann 22. — Wintermärchen 20.
Frankfurt a. d. O.: Sommernachtstraum 6. — Hamlet 5.
Freiburg i. Br.: Richard III. 5. — Julius Caesar 5. — Othello 2.
Freudenstadt — siehe bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Friedrichroda, Berg- und Kurtheater: Sommernachtstraum 3.
Gelsenkirchen — siehe bei Düsseldorf, Schauspielh.
Gera, Reußisches Theater: Sommernachtstraum 6 (davon 1 in Greiz). — Wintermärchen 5 (davon 1 in Greiz).
Gießen: Widerspenstige 2 (davon 1 in Marburg). — Was ihr wollt 3.
Glogau: Othello 3.
Gmünd—siehe bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Göppingen — siehe bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Görlitz: Kaufmann 2. — Hamlet 1.
Göttingen: Kaufmann 7. — Widerspenstige 6. — Wintermärchen 3.
Gotha, Landestheater: Was ihr wollt 4. — Othello 3.
Graz: Opernhaus: Kaufmann 3.
—, Schauspielhaus: Hamlet 9.
Greifswald, Neues Stadttheater: Othello 2.
Greiz — siehe bei Gera, Reuß. Theat.
Grevenbroich — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.
Grünberg i. Schl.: Othello 5.
Guben: Hamlet 1.
Hagen i. W., Städt. Schauspielhaus: Was ihr wollt 2. — Hamlet 2.
Halberstadt: Sommernachtstraum 2. — Wintermärchen 1.
Halle a. d. S.: Hamlet 4. — Othello 5.
Hamburg, Deutsches Schauspielhaus: Hamlet 8.
—, Kammerspiele: Sommernachtstraum 36.
—, Thalia-Theater: Richard III. 2. — Macbeth 7.
Hanau a. M.: Lear 6.
Hannover, Opern- u. Schauspielhaus: Romeo 1. — Julius Caesar 1. — Hamlet 10.
—, Residenztheater: Sommernachtstraum 12. — Othello 1.

Harburg a. d. E.: Richard III. 1. — Hamlet 4. — Othello 3.
Heidelberg: Kaufmann 4.
Heidenheim — siehe bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Heilbronn: Kaufmann 6. — Romeo 2.
Hildesheim: Sommernachtstraum 4. — Widerspenstige 1. — Lear 9.
Hirschberg i. Schl.: Sommernachtstraum 5. — Othello 1.
Hof — siehe bei Sonneberg (S.-M.).
Homberg — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.
Homburg — siehe bei Kaiserslautern, Künstl. Volksb. d. Pfalz.
Husum — siehe bei Schleswig, Schleswig-Holst. Verbandsth.
Ingolstadt: Romeo 4. — Othello 1.
Innsbruck: Was ihr wollt 2.
Jülich — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.
Kaiserslautern: Kaufmann 2. Was ihr wollt 1.
—, Künstlerische Volksbühne d. Pfalz: Gruppe I: Was ihr wollt 7 (davon je 1 in Frankenthal, Landstuhl, Neunkirchen, Neustadt a. d. Haardt, Pirmasens, Speyer); Gruppe II: Was ihr wollt 2 (davon 1 in Homburg).
Karlsbad: Hamlet 1.
Karlsruhe, Badisches Landestheater: Kaufmann 4 (davon in 1 Pforzheim). — Hamlet 3.
Kassel, Staatstheater: Hamlet 1. — Sturm 5.
Kattowitz (O.-Schl.): Kaufmann 5.
Kempten: Widerspenstige 1.
Kiel: Hamlet 9. — Othello 10.
Kirchheim — siehe bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Klagenfurt: Kaufmann 4. — Widerspenstige 1. — Was ihr wollt 6. — Hamlet 2. — Othello 3. — Macbeth 2.
Kleve a. Rh.: Kaufmann 1.
Koblenz: Widerspenstige 3. — Was ihr wollt 6. — Othello 6.
Koburg, Landestheater: Was ihr wollt 2.
Köln, Schauspielhaus: Richard III. 5. — Sommernachtstraum 4. — Hamlet 9. — Othello 13. — Lear 12.
—, siehe auch bei Düren, Rhein. Landesb.
Königsberg i. Pr., (Volksbühne): Richard III. 4. — Sommernachtstraum 11. — Romeo 4. — Hamlet 2. — Othello 3.
Kösen (Bad), Deutsches Landschafts-Theater Vogelherd: Sommernachtstraum 6.
Konstanz: Sommernachtstraum 9. — Kaufmann 5. — Othello 2.
Kottbus: Sommernachtstraum 9. — Hamlet 5. — Othello 1.
Krefeld: Sommernachtstraum 7. — Kaufmann 1. — Widerspenstige 1. — Othello 1.
Kreuznach (Bad), Kurtheater: Kaufmann 3.
Krummau, Südböhm. Schaubühne: Othello 1.
Landstuhl — siehe bei Kaiserslautern, Künstl. Volksb. d. Pfalz.
Langensalza — siehe bei Mühlhausen i. Thür.
Leipzig, Altes Theater, Kaufmann 12. — Hamlet 4.
—, Schauspielhaus: Wie es euch gefällt 16.
Liebenwerda (Bad), Kurtheater: Othello 2.
Liegnitz: Widerspenstige 1. — Hamlet 3.
—, Neues Theater: Romeo 2.
Lintfort — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.
Ludwigsburg — siehe bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Lübeck: Sommernachtstraum 5.
—, Städtebundtheater (Direktion M. Holtmann): Was ihr wollt 1.
Luzern: Kaufmann 2. — Julius Caesar 2. — Othello 3.
Mährisch-Ostrau, Deutsche Bühne: Was ihr wollt 5.
Magdeburg, Städtische Theater. a) Stadttheater: Hamlet 5. b) Wilhelm-Theater: Othello 5.
Mainz: Sommernachtstraum 5. — Hamlet 6.
Mannheim, National-Theater: Wie es euch gefällt 2. — Sturm 2.
Marburg — siehe bei Gießen.
Meiningen, (Hof- u.) Landestheater: Sommernachtstraum 1. — Lärm um nichts 4. — Othello 2.
Meißen: Hamlet 5.
Memel, Städt. Schauspielhaus: Richard III. 4. — Kaufmann 3. — Romeo 3. — Wintermärchen 5.
Memmingen — siehe bei München, Bayer. Landesb.
Meran: Kaufmann 1 (Gastsp. d. Bozener Stadtth.). — Romeo 1.
Merbeck — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.
Mindelheim — siehe bei München, Bayer. Landesb.
Mörs — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.

Mühlhausen i. Thür., Städt. Schauspielhaus: Richard III. 1. — Widerspenstige 5 (davon 1 in Langensalza). — Julius Caesar 7.
München, National-Theater: Romeo 2. — Lear 2.
—, Residenz-Theater: Widerspenstige 7. — Lärm um nichts 11. — Was ihr wollt 9.
—, Prinz Regenten-Theater: Kaufmann 15. — Romeo 6. — Othello 9. — Lear 14.
—, Bayerische Landesbühne: Widerspenstige 2. (davon je 1 in Mindelheim u. Memmingen).
—, Münchener Kammerspiele: Sommernachtstraum 68. — Wie es euch gefällt 11 (davon 1 in Würzburg). — Perikles 10.
—, Schauspielhaus: Komödie d. Irrungen 3.
München-Gladbach: Othello 2.
Nauheim (Bad), Kurhaus-Theater: Was ihr wollt 1.
Naumburg a. d. S., Naumburger Schaubühne: Romeo 3. — Was ihr wollt 4. — Julius Caesar 4 (davon 1 in Weißenfels).
Neiße: Kaufmann 3.
Neumünster: Othello 3.
Neunkirchen — siehe bei Kaiserslautern, Künstl. Volksb. d. Pfalz.
Neuß — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.
Neustadt a. d. Haardt — siehe bei Kaiserslautern, Künstl. Volksb. d. Pfalz.
Neustrelitz, Landestheater: Kaufmann 1. — Romeo 2. — Was ihr wollt 1. — Othello 1.
Nordhausen a. H.: Romeo 3. — Coriolan 4.
Oberhausen: Kaufmann 7.
Oberndorf — siehe bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Odenkirchen — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.
Oldenburg, Landestheater: Sommernachtstraum 4. — Was ihr wollt 3.
Oppeln: Othello 3.
Paderborn — siehe bei Detmold.
Pforzheim — siehe bei Karlsruhe, Bad. Landesth.
Pirmasens — siehe bei Kaiserslautern, Künstl. Volksb. d. Pfalz.
Plauen: Othello 3.
Potsdam, Schauspielhaus: Hamlet 8.
Prag, Neues Deutsches Theater: Hamlet 1.
Prüm — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.
Ravensburg — siehe bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Recklinghausen: Othello 5.
Regensburg: Romeo 1. — Othello 3.
Reichenbach — siehe bei Zwickau i. Sa.
Remscheid, (Städtisches) Schauspielhaus: Kaufmann 6.
Reutlingen — siehe bei Stuttgart Württemb. Volksb.
Rheinberg — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.
Rostock: Richard III. 5. — Sommernachtstraum 2. — Wintermärchen 3.
Rottweil — siehe bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Rudolstadt, Schwarzburgisches Landestheater: Sommernachtstraum 2. — Othello 4.
Saarbrücken, Schauspielhaus: Was ihr wollt 5.
Salzburg: Kaufmann 2. — Othello 2.
St. Gallen: Othello 3.
Schaffhausen - Winterthur: Sommernachtstraum 5. — Widerspenstige 3. — Hamlet 2. — Othello 3.
Schleswig, Schleswig-Holst. Verbandstheater: Othello 3 (davon 1 in Husum).
Schwäbische Volksbühne (Direktion Ernst Martin) — siehe bei Stuttgart.
Schwarzenberg — siehe bei Annaberg i. Erzgeb.
Schweidnitz: Kaufmann 6. — Romeo 5.
Schwenningen — siehe bei Stuttgart. Württemb. Volksb.
Schwerin, Mecklenburg. Landestheater: Richard III. 4. — Widerspenstige 6. — Hamlet 5. — Lear 4.
Siegburg — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.
Siegen: Othello 1.
Solothurn: Richard III. 1. — Widerspenstige 1.
Sondershausen, Schwarzburg. Landestheater: Sommernachtstraum 2. — Kaufmann 1. — Was ihr wollt 1. — Hamlet 2.
Sonneberg (S.-M.): Sommernachtstraum 1 (in Hof).
Speyer — siehe bei Kaiserslautern, Künstl. Volksb. d. Pfalz.
Steglitz — siehe Berlin-Steglitz.
Stettin: Widerspenstige 8. — Coriolan 4.
Stolberg — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.
Stuttgart, Württemberg. Landestheater a) Großes Haus: Lärm um nichts 1. — Hamlet 13. b) Kleines Haus:

Kaufmann 9. — Widerspenstige 1. Lärm um nichts 11. — Hamlet 3.
—, Deutsches Theater (Volksbühne): Macbeth 22.
—, Schwäbische, später Württemberg. Volksbühne (Direktion E. Martin): Widerspenstige 18 (davon 3 in Reutlingen, je 1 in Aalen, Biberach, Ellwangen, Freudenstadt, Göppingen, Gmünd, Heidenheim, Kirchheim, Ludwigsburg, Oberndorf, Ravensburg, Rottweil, Schwenningen, Tuttlingen, Weingarten). — Othello 17.
Südböhmische Schaubühne — siehe unter Krummau.
Troppau: Kaufmann 2. — Was ihr wollt 3. — Othello 2.
Tuttlingen — siehe bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Ürdingen — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.
Ulm: Widerspenstige 4. — Macbeth 3.
Viersen — siehe bei Düren, Rhein. Landesb.
Weimar, Deutsches Nationaltheater: Was ihr wollt 8.
Weingarten — siehe bei Stuttgart, Württemb. Volksb.
Weipert — siehe bei Annaberg i. Erzgeb.
Weißenfels — siehe bei Naumburg a. d. S., Naumb. Schaub.
Wernigerode, Kurtheater: Othello 1.
Wien, Burgtheater: Kaufmann 14. — Romeo 1. — Lärm um nichts 9. — Was ihr wollt 4. — Hamlet 12. Lear 3. — Macbeth 4.
—, Schönbrunner Schloßtheater: Lärm um nichts 8.
—: Hamlet 2.
—, Deutsches Volkstheater: Romeo 3. — Othello 8.
—, Neue Wiener Bühne: Hamlet 4.
—, Raimund-Theater: Richard III. 9.
—, Renaissance-Bühne: Widerspenstige 1.
Wiesbaden, Staatstheater: Hamlet 11.
Wildungen (Bad), Kurtheater: Kaufmann 2.
Winterthur — siehe Schaffhausen-Winterthur.
Wolfenbüttel — siehe bei Braunschweig.
Württemberg. Volksbühne (Direktion E. Martin) — siehe bei Stuttgart.
Würzburg: Wie es euch gefällt 2.
—, siehe auch bei München, Münch. Kammersp.
Zittau: Widerspenstige 2.
Zoppot: Widerspenstige 2.
Zürich: Richard III. 2. — Heinrich IV. 1. — Wie es euch gefällt 1. — Hamlet 1. — Othello 2.
—, Pfauen-Theater: Heinrich IV. 6. — Heinrich V. 3. — Maß für Maß 2. — Hamlet 2.
Zwickau i. Sa.: Kaufmann 1. — Romeo 2. — Widerspenstige 5 (davon 1 in Reichenbach).

Es sind somit nach vorstehender Zusammenstellung von 191 Theatergesellschaften (gegen 175 im Jahre 1920) 23 (1920 ebenfalls 23) Shakespeare'sche Werke in 1997 (1920 : 1622) Aufführungen zur Darstellung gebracht worden. Die Zahl der Shakespeare-Aufführungen des vergangenen Jahres ist also fast um 25 v. H. größer als die des Jahres 1920. Und zwar wurden aufgeführt:

Ein Sommernachtstraum	318	mal	durch	33	Gesellschaften
Der Kaufmann von Venedig . . .	259	„	„	45	„
Hamlet	236	„	„	54	„
Othello	231	„	„	64	„
Der Widerspenstigen Zähmung . .	146	„	„	31	„
Was ihr wollt	145	„	„	32	„
Die Komödie der Irrungen . . .	98	„	„	4	„
Richard III.	95	„	„	18	„
Romeo und Julia	77	„	„	26	„
König Lear	75	„	„	10	„
Das Wintermärchen	59	„	„	9	„
Viel Lärm um nichts	53	„	„	8	„
Macbeth	48	„	„	7	„
Wie es euch gefällt	32	„	„	5	„

Der Sturm	30	„	„	4	Gesellschaften
Julius Caesar	20	„	„	6	„
Timon von Athen	18	„	„	1	Gesellschaft
Perikles	16	„	„	2	Gesellschaften
Maß für Maß	15	„	„	4	„
Coriolan	11	„	„	3	„
Heinrich IV.	7	„	„	2	„
Richard II.	5	„	„	2	„
Heinrich V.	3	„	„	3	„

Von größeren Bühnen hat wiederum Berlin (einschließlich Charlottenburg und Steglitz) mit 304 die größte Zahl von Shakespeare-Aufführungen zu verzeichnen. In weitem Abstand kommt dann erst München mit 166 Aufführungen. Es folgen sodann: Wien mit 82, Düsseldorf und Frankfurt a. M. mit je 64, Stuttgart mit 63, Hamburg mit 53, Dresden mit 47, Köln mit 43, Bremen mit 34, Leipzig mit 32, Chemnitz (einschl. Naturth. Rabenstein) mit 29, Hannover mit 25, Königsberg i. Pr. mit 24 und Zürich mit 20 Aufführungen.

Leipzig. **Dr. Egon Mühlbach.**

Shakespeare-Bibliographie

1919—1920.

Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Dr. **Eduard Hartl**

(Hamburg 5, Steindamm 104).

Vorbemerkung.

Dieselben Übelstände, über die Herr Prof. DAFFIS an der gleichen Stelle des vorigen Bandes zu klagen hatte, haben auch die gewünschte Vollständigkeit der nachfolgenden Bibliographie beeinträchtigt; denn noch immer kostet es große Schwierigkeiten, namentlich englische und amerikanische Neuerscheinungen einzusehen, und nur zu sehr macht sich die auch den größeren Bibliotheken von der Zeit gebotene erhebliche Einschränkung ihrer ausländischen Zeitschriftenliteratur fühlbar. Wenn ich also um Nachsicht bitten muß, so tue ich es mit dem Wunsche, daß die nächste Bibliographie, welche die Jahre 1921—1922 umfassen soll, die Lücken der vorliegenden ausfüllen möge.

I. GESAMTAUSGABEN[1])

[in Original und Übersetzung].

8399 SHAKESPEARE's Ausgewählte Werke in 4 Bänden. Einleitung von Frdr. MICHAEL. Fock's Klassiker-Ausgaben. Leipzig: Fock 1919. — Rez. Zs. f. frz. u. engl. Unt. 19. 1920. S. 309f. (H. JANTZEN).

8400 SHAKESPEARE in deutscher Sprache. Neue Ausgabe, in 6 Bänden hrsg., z. T. neu übersetzt von Friedrich GUNDOLF. Berlin: G. Bondi 1920f. — Bd. 1. Coriolanus, Julius Caesar, Antonius u. Cleopatra, Romeo u. Julia, Othello, Der Kaufmann von Venedig. 522 S. — Bd. 2. K. Johann, K. Richard II., K. Heinrich IV., 1. u. 2. Teil, K. Heinrich V., K. Heinrich VI., 1. Teil. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 91f. (W. KELLER).

Abkürzungen.

Archiv = Archiv für das Studium der neueren Sprachen.
DLZ. = Deutsche Literaturzeitung.
GRM. = Germanisch-Romanische Monatsschrift.
Jb. = Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Litbl. = Literaturblatt für germanische und romanische Philologie.
Lit. Ztbl. = Literarisches Zentralblatt.
Sh. = Shakespeare.
Zs. = Zeitschrift.
Zs. f. frz. u. engl. Unt. = Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht.

[1]) Ein † vor der betreffenden Nummer bedeutet, daß die Publikation im Original vorgelegen hat.

8401 Shakespeare's Dramatische Werke in 4 Bänden. Nach der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung hrsg. u. eingeleitet von Ludwig Weber. Neue Auflage. Leipzig: Reclam [1920]. 72, 696; 717; 695; 871 S. mit je einem Titelbild. — Rez. Engl. Studien 56. 1922. S. 92f. (J. H.).

8402 Shakespeare's Werke. Tempel-Klassiker. Leipzig: Tempel-Verlag [1920]. (Engl. u. deutsch.)

8403 Shakespeare von Schlegel-Tieck. Miniaturausgabe. 12 Bände. Mit 12 Kupfern von Ludwig Richter. Berlin: Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, W. de Gruyter & Co. 1920.

8404 Shakespeare's Werke in Einzelausgaben. Leipzig: Inselverlag 1920. — Hamlet, nach A. W. Schlegel's Übersetzung bearbeitet von Max J. Wolff. 216 S. — Macbeth, nach der Übersetzung Dorothea Tieck's bearbeitet von Hermann Conrad. 127 S. — Othello, Der Mohr von Venedig, auf Grund der Übertragung Ludwig Tieck's übersetzt von Max J. Wolff. 190 S. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 92f. (W. Keller).

8405 Freytag's Sammlung ausgewählter Dichtungen und Abhandlungen: Caesar, hrsg. von Alois Hruschka; Coriolanus, hrsg. von Wilhelm Swoboda; Hamlet, hrsg. von M. Schmitz-Mancy; Heinrich IV., hrsg. von Fr. Ulrich; Der Kaufmann von Venedig, hrsg. von Julius Seifert; Macbeth, hrsg. von E. Regel; Richard III., hrsg. von W. Hübbe; Ein Sommernachtstraum, hrsg. von Max Lederer. — Leipzig 1920.

II. AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN
[nebst den dazu gehörigen Erläuterungsschriften].

All's Well.

† 8406 Holthausen, F.: Zum Shakespeare-Texte. I. All's well that ends well. Anglia Beibl. 30. 1918. S. 148—150.

Antony and Cleopatra.

8407 Lalou, R.: «Antoine et Cléopatre» à l'Opéra. Revue germanique. XIe année, nº 2. Paris 1920. Talandier.

As You Like It.

8408 Shakespeare, William: As You Like It. Ed. by J. R. Crawford. New Haven, Yale University Press; London: H. Milford 1920 (Yale Shakespeare).

8409 Shakespeare, William: As You Like It. Ed. by H. Wright. Bamberg: Buchner 1914. 112 S. Notes 23 S. = Neusprachliche Klassiker mit fortlaufenden Präparationen, hrsg. von Ch. Beck u. H. Middendorf, Bd. 20.

8410 Shakespeare, William: As You Like It. Wörterbuch, bearbeitet von Fr. Blume. Leipzig: Renger 1920. 32 S. = Frz. u. engl. Schulbibliothek. Reihe B.

Coriolanus.

8411 Shakespeare, William: Coriolanus. Hrsg. von Wilh. Swoboda. Leipzig 1920 = Freytag's Sammlung ausgewählter Dichtungen und Abhandlungen.

Cymbeline.

8412 Shakespeare, William: Cymbeline. Neu übersetzt und bearbeitet von Ludwig Berger. Berlin: Reis 1919.

† 8413 Rieder, Max: Friedrich Halm's Bearbeitung von Shakespeare's «Cymbelin» 1842. Jb. 56. 1920. S. 137—140.

† 8414 Lawrence, William Witherle: The Wager in Cymbeline. Publ. Mod. Lang. Association of America. 35. 1920. S. 391—431.

Hamlet.

8415 Shakespeare, William: Hamlet. Ed. by G. B. Sellon. London. Marshall (Carmelite Shakespeare).

8416 The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. Für den Schulgebrauch hrsg. von Leopold Brandl. 2. Aufl. Leipzig 1920. 186 S. = Freytag's Sammlung frz. u. engl. Schriftsteller.

8417 Shakespeare, W.: Hamlet, Prince of Denmark. Mit Anmerkungen für den Schulgebrauch hrsg. von R. Ackermann. Bielefeld 1919. XIX, 145, 32 S. = English Authors. Velhagen & Klasing's Sammlung frz. u. engl. Schulausgaben. Ausgabe B. Bd. 161. — Rez. Engl. Studien 54. 1920. S. 466. (O. Glöde.) — Archiv 140. Bd., S. 319 (angez.).

8418 Hamlet, Prince of Denmark. Mit 35 Radierungen von Sepp Frank. Textdurchsicht von L. L. Schücking. Berlin: P. Graupe [1920]. 145 S.

8419 Shakespeare's Werke in Einzelausgaben: Hamlet, nach A. W. Schlegel's Übersetzung bearb. von Max J. Wolff. Leipzig: Inselverlag 1920. 216 S. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 92 f. (W. Keller).

8420 Hamlet, Prinz von Dänemark. Trauerspiel. Übers. von A. W. v. Schlegel. Mit Federzeichnungen von Ernst Stern. = Die Bücher des deutschen Theaters (Einband: Ausgabe des Gr. Schauspielhauses). Berlin 1920. Verlag der Bücher des deutschen Theaters. 151 S.

8421 Shakespeare, W.: Hamlet. Hrsg. von M. Schmitz-Mancy. Leipzig 1920 = Freitag's Sammlung ausgewählter Dichtungen u. Abhandlungen.

8422 Boas, F. S.: «Hamlet» and «Volpone» at Oxford. Fortnightly Review, May 1920.

† **8423** Brandl, A.: «Hamlet» und «Julius Caesar» im Großen Schauspielhaus. Jb. 56. 1920. S. 147—149.

8424 Crawford, Alexander W.: Hamlet, an Ideal Prince, and other Essays in Shakespearean Interpretation, Boston, Richard G. Badger. Toronto: The Copp Clerk Co., Ltd. 1916. — Rez. Jb. 56. 1920. S. 124f. (W. Keller).

8425 Dubois, G.: L'assaut du Ve acte d'Hamlet et sa mise en scène. Revue du XVIe siècle 5. H. 3/4.

8426 Fagus: Hamlet de Gascogne ou Shakespeare folkloriste. La Minerve Française 15. 11. 1919.

8427 Ferguson, Ethelwyn L.: The Play Scene in «Hamlet». Mod. Lang. Rev. 14. 1919. H. 4.

8428 Greg, W. W.: Hamlet's Hallucination. Mod. Lang. Rev. 12. 1917. S. 293—421. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 197f. (Carl Grabau).

8429 Greg, W. W.: The «Hamlet» Texts and Recent Work in Shakespearean Bibliography. Mod. Lang. Rev. 14. 1919. H. 4.

8430 Gregori, Ferdinand: Shakespeare und der Film. Berliner Tageblatt 451. 4. Sept. 1918. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 199 (Carl Grabau).

8431 Hubbard, F. G.: The Marcellus Theory of the first Quarto Hamlet. Mod. Lang. Notes 33. 1918. H. 2.

8432 Katann, O.: Die Auffassung des Geistes in Hamlet: Gottesehr. Zs. f. Freunde christl. Kunst. Jg. 1920. S. 567—570.

† **8433** Kennyon, John S.: Hamlet III, IV, 64. Mod. Lang. Notes 35. 1920. S. 50—52.

† **8434** Krauss, Rudolf: Der erste Vers des berühmten Hamlet-Monologs (III, 1) in den deutschen Übersetzungen. Jb. 57. 1921. S. 77—81.

8435 Landauer, Gustav: Hamlet. Die Masken. 13. S. 97ff. — Rez. Jb. 55. 1919. 196f. (C. Grabau).

8436 Orlowius, H.: Der vergewaltigte Hamlet. Preuß. Jahrbücher 1920. S. 446—451.

8437 Oesterberg, V.: Studier over Hamlet-Teksterne I. Gyldendalske Boghandel. Kjøbenhavn 1920, Nordisk Forlag. 74 S. — Rez. Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 434—440. (J. Dover Wilson.) — Engl. Studien 55. 1921. S. 100f. (S. B. Liljegren). — Jb. 57. 1921. S. 100f. (W. Keller).

8438 Oesterberg, V.: Prins Hamlets Alder. Saertryk av «Edda». 1920. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 101 (W. Keller).

8439 Oesterberg, V.: Hamlet og Hoffman. Nordisk Tidskrift for Filologi. Tjerde Raekke. 8. Binds. 3. og 4. Haefte. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag 1920.

† **8440** Petsch, Robert: Das tragische Problem in Shakespeare's Hamlet.

Neue Jahrbücher f. d. klass. Altentum, Gesch. u. dtsche Lit. u. Pädagogik, 22. Jg., 43. Bd. 1919. S. 407—435.

8441 Radebrecht, Friedrich: Die Autorschaft der Stelle vom «Rauhen Pyrrhus», Hamlet II, 2, 472ff. Engl. Studien 52. 1918. H. 3.

8442 Robertson, J. M.: The Problem of Hamlet. London: Allen & Unwin 1919. — Rez. Nordisk Tidskrift för Vetenskap, Konst och Industri 1920, H. 1 (Steffen). — Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 434—440 (J. Dover Wilson).

8443 Stoll, Elmer Edgar: Hamlet. An Historical and Comparative Study. Research Publ. of the University of Minnesota 8, 5. 1919. Minnesota, Minneapolis. — Rez. Jb. 56. 1920. S. 125f. (W. Keller). — Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 434—440 (J. Dover Wilson).

8444 Susman, Margarete: Das Problem der Tat u. das Hamletproblem. Die Tat 6, 476ff. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 195f. (Carl Grabau).

8445 Voelcker, B.: Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowiecki's und ihr Quellenwert f. d. deutsche Theatergeschichte des 18. Jhs. Theatergeschichtliche Forschungen 29. Leipzig 1916. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 132. (E. L. Stahl).

8446 Wilson, J. Dover: The Copy for «Hamlet» 1603 and the «Hamlet» Transcript 1593. London: A. Moring 1918. — Rez. Nordisk Tidskrift för Vetenskap, Konst och Industri 1920. H 1 (Steffen).

† 8447 Wilson, J. Dover: Dramatic and Bibliographical Problems in «Hamlet». Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 163—166.

8448 Wolff, Gustav: Der Fall Hamlet. Ein Vortrag mit einem Anhang: Shakespeare's Hamlet in neuer Verdeutschung. München: E. Reinhardt 1914. 180 S. — Rez. Litbl. 40. 1919. S. 31f. (R. Ackermann).

Henry IV.

8449 The Second Part of Henry IV. Ed. by L. Winstanley. London: Harrap. (Arden Shakespeare).

8450 Shakespeare, W.: Heinrich IV. Hrsg. von Fr. Ulrich. Leipzig 1920. = Freytag's Sammlung ausgewählter Dichtungen u. Abhandlungen.

Henry V.

8451 The Life of Henry the Fifth. Ed. by Robert D. French. New Haven, Yale University 1918 (Yale Shakespeare).

† 8452 Raab, Rudolf: «Heinrich V.» in neuer Bearbeitung am Karlsruher Hoftheater. Jb. 55. 1919. S. 223—225.

† 8453 Tolman, Albert H.: Shakespeare Studies III. The Epic Character of Henry V. Mod. Lang. Notes 34. 1919. S. 7—16.

Henry VI.

8454 The First Part of King Henry the Sixth. Ed. by Tucker Brooke. New Haven, Yale University 1918 (Yale Shakespeare).

8455 Gray, Henry David: The purport of Shakespeare's Contribution to Henry VI. Publ. Mod. Lang. Association of America 32. 1917. H. 3.

8456 Schaubert, Else v.: Drayton's Anteil an Heinrich VI., 2. u. 3. Teil. Köthen: O. Schulze 1920. XVI, 219 S. = Neue anglistische Arbeiten, hrsg. von L. L. Schücking u. M. Deutschbein, Nr. 4. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 97—100 (W. Keller).

Henry VIII.

8457 Conrad, H.: Henry VIII., Fletcher's Werk überarbeitet von Shakespeare. Engl. Studien 52. 1918. H. 2.

John.

8458 Shakespeare: The Life and Death of King John. Ed. by Horace Howard Furness, Jun. A new variorum edition of Shakespeare. London: Lippincott. XIII, 728 S.

8459 Kerrl, Anna: Die metrischen Unterschiede von Shakespeare's King John u. Julius Caesar. Eine chronologische Untersuchung. Von der

philos, Fakultät Bonn gekrönte Preisschrift. Bonn: P. Hanstein 1913. X, 189 S. = Bülbring's Studien zur engl. Philologie, H. X. — Rez. Litbl. 40. 1919. Sp. 96 (R. Ackermann).

Julius Caesar.

8460 The Tragedy of Julius Caesar. Ed. by Lawrence Mason. New Haven, Yale University (Yale Shakespeare).

8461 Shakespeare, W.: Julius Caesar. A Tragedy. Für d. Schulgebrauch hrsg. von August Sturmfels. Wien u. Leipzig: Tempsky 1919. 147 S. = Freytag's Sammlung frz. u. engl. Schriftsteller.

8462 Shakespeare, W.: Julius Caesar. Für d. Schulgebrauch hrsg. von Alois Hruschka. 2. (Titel-) Aufl. Leipzig 1920. 112 S. = Freytag's Sammlung ausgewählter Dichtungen u. Abhandlungen.

8463 Shakespeare: Julius Caesar, auf Grund der Schlegel'schen Übersetzung mit Einleitung u. Anmerkungen hrsg. von Christian Gaehde. Leipzig, Becker. XV, 82 S. = Die Meisterwerke der deutschen Bühne, hrsg. von Witkowski, Bd. 77. — Angez. Archiv Bd. 140. 1920. S. 316f.

8464 Shakespeare, W.: Julius Caesar. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Übers. von A. W. v. Schlegel. Mit Federzeichnungen von Ernst Stern. = Die Bücher des deutschen Theaters (Einband: Ausgabe d. Gr. Schauspielhauses). Berlin 1920, Verlag der Bücher des deutschen Theaters. 110 S.

8465 Heinze, H., u. Schröder, W.: Aufgaben aus klassischen Dramen, Epen u. Romanen. 14. Bdch. Aufgaben aus Shakespeare's «Julius Caesar» u. «Coriolanus». Zusammengestellt von H. Heinze. 4. Aufl. Leipzig: E. Wartig 1920. 96 S.

8466 Hoogestraat, E.: Caesar u. Hamlet. Weimarer Blätter. Zs. d. deutschen Nationaltheaters in Weimar. 1919. H. 9.

8467 Thurber, Samuel: Shakespeare's Julius Caesar. Boston: Allyn & Bacon 1919.

Lear.

† 8468 Rollins, Hyder E.: «King Lear» and the Ballad of «John Careless». Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 87—89.

8469 Schreyvogel (Th. West): König Lear. Blätter des Burgtheaters. 1920. H. 5/6.

Love's Labour's Lost.

† 8470 Heerikhuizen, C. van: How does the under-plot in Love's Labour's Lost reinforce the central motive of the main action. Neophilologus 4. 1919. S. 353—355.

Macbeth.

8471 Macbeth by William Shakespeare. Ed. with notes and glossary by Paul Vetter. Kiel u. Leipzig: Lipsius & Tischer 1915. = Frz. u. engl. Schullektüre, hrsg. von Mohrbutter u. Neumeister, Bd. 35. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 143f. (W. Keller).

8472 Shakespeare's Werke in Einzelausgaben: Macbeth, nach der Übersetzung Dorothea Tieck's bearbeitet von Hermann Conrad. Leipzig: Inselverlag 1920. 127 S. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 92f. (W. Keller).

8473 Shakespeare, W.: Macbeth. Für d. Schulgebrauch hrsg. von Ernst Regel. Leipzig 1920. 115 S. mit 1 Bildnis. = Freytag's Sammlung ausgewählter Dichtungen u. Abhandlungen.

8474 Shakespeare: Macbeth. Deutsche Übertragung von A. W. v. Schlegel u. L. Tieck. Textrevision von Max Stefl. Mit Kupfern von Fritz Schwimbeck. München: Wiechmann 1920.

8475 Brandl, A.: Die Vorgeschichte der Schicksalsschwestern in Macbeth. Sitz.-Ber. d. preuß. Akademie d. Wiss. 20. 27. II., 6. 13. III. 1919. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 156. (W. Keller).

8476 Hock, Stefan: Der deutsche Macbeth. Blätter des Burgtheaters. 1920. H. 5/6.

477 Ratislav, J. K.: Macbeth im Burgtheater. Blätter des Burgtheaters. 1920. H. 5/6.

† 8478 Rea, John D.: Notes on Shakespeare. Mod. Lang. Notes 35. 1920. S. 377f.

† 8479 Richter, Helene: Macbeth im Burgtheater. Jb. 56. 1920. S. 140 bis 146.

8480 Roller, A.: Eine Macbeth-Bühne. Blätter des Burgtheaters. 1920. H. 5/6.

Measure for Measure.

8481 Albrecht, Louis: Neue Untersuchungen zu Shakespeare's Maß für Maß. Zeit u. Anlaß der Entstehung des Stückes u. seine Bedeutung als Offenbarung der persönlichen Weltanschauung des Dichters. Berlin: Weidmann 1914. XXIII, 302 S. — Rez. Litbl. 40. 1919. Sp. 229f. (R. Ackermann).

† 8482 Crawford, J. P. Wickersham: A Sixteenth-Century Spanish Analogue of Measure for Measure. Mod. Lang. Notes 35. 1920. S. 330—334.

† 8483 Kilian, Eugen: «Maß für Maß» als deutsches Bühnenstück. Jb. 56. 1920. S. 58—72.

The Merchant of Venice.

8484 Shakespeare, W.: The Merchant of Venice. Annoted by L. J. Guittart and P. J. Rijneke. Meulenhoff's English Library.

8485 Merchant of Venice by William Shakespeare. Ed. with notes and glossary by Alfred Mohrbutter. Kiel u. Leipzig: Lipsius & Tischer 1915. = Frz. u. engl. Schullektüre, hrsg. von Mohrbutter u. Neumeister. Bd. 47. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 143f. (W. Keller).

8486 Shakespeare, W.: Der Kaufmann von Venedig. Hrsg. von Julius Seifert. Leipzig 1920. = Freytag's Sammlung ausgewählter Dichtungen u. Abhandlungen.

8487 Shakespeare, W.: Der Kaufmann von Venedig. Hrsg. von L. L. Schücking. Tempel-Klassiker. Leipzig: Tempel-Verlag 1920.

8488 de Beer, T. H.: De Koopman van Venetië. Nederland 72. H. 2.

8489 Packard, Maurice: Shylock not a Jew. Boston: The Stratford Co. 1919.

8490 Quiller-Couch, Sir Arthur: The Workmanship of «The Merchant of Venice». Fortnightly Review N. S. C. III. 1918. S. 448ff. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 194f. (Carl Grabau).

8491 Schröer, A.: Zur Beurteilung des Shylock. Engl. Studien 52. 1918. H. 1.

† 8492 Schulze, Konrad: Zu Chaucer's «Weib von Bath» u. Shakespeare's «Kaufmann von Venedig». GRM. 8. 1920. S. 103—105.

Merry Wives of Windsor.

8493 Die lustigen Weiber von Windsor. Mit 12 Kupfern von Daniel Chodowiecki. München: Holbein-Verlag [1920]. 122 S.

8494 Baker, H. T.: The Two Falstaffs. Mod. Lang. Notes 34. 1919. H. 8.

† 8495 Tolman, Albert H.: Why did Shakespeare create Falstaff? Publ. Mod. Lang. Association of America 34. 1919. S. 1—13.

A Midsummer Night's Dream.

3496 Shakespeare, W.: A Midsummer Night's Dream. Mit Einleitung u. Anmerkungen hrsg. von Ortgies Siefken. Mit 2 Abbildungen. 3. Abdruck der 1. Aufl. Wien u. Leipzig: Tempsky 1919. 136 S. = Freytag's Sammlung frz. u. engl. Schriftsteller.

8497 Shakespeare: Ein Sommernachtstraum. Leipzig: Becker. XIV. 87 S. = Die Meisterwerke der deutschen Bühne, hrsg. von Witkowski, Bd. 78. — Angez. Archiv Bd. 140. 1920. S. 316f.

8498 Shakespeare, W: Ein Sommernachtstraum. Übersetzt von A. W. v. Schlegel. München: Phoebus-Verlag 1920. = Phoebus-Bücher.

8499 Shakespeare, W.: Ein Sommernachtstraum. Wien: A. Wolf 1920.

8500 Shakespeare, W.: Ein Sommernachtstraum. Für den Schulgebrauch hrsg. von Max Lederer. Neue (Titel-)Ausgabe. Leipzig 1920. 100 S. = Freytag's Sammlung ausgewählter Dichtungen u. Abhandlungen.

† **8501** Heerikhuizen, C. van: The Plot of A Midsummer Night's Dream. Neophilologus 4. 1919. S. 262-267.

Othello.

8502 Shakespeare's Werke in Einzelausgaben: Othello, Der Mohr von Venedig, auf Grund der Übertragung Ludwig Tieck's übersetzt von Max J. Wolff. Leipzig: Inselverlag 1920. 190 S. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 92f. (W. Keller).

† **8503** Mason, Lawrence: Stray Notes on Othello. Mod. Lang. Notes 34. 1919. S. 55—57.

† **8504** Mason, Lawrence: «Devotement» or «Denotement»? A Quarto Quandary and Quittance. Journal of English and Germanic Philology 18. 1919. S. 584—586.

Richard III.

8505 Shakespeare, W.: Richard III. Hrsg. von W. Hübbe. Leipzig 1920. = Freytag's Sammlung ausgewählter Dichtungen u. Abhandlungen.

8506 Brauseweiter, Artur: Shakespeare's König Richard III. Die Weltanschauung als Erlebnis. Leipzig 1920. H. 2. 24 S.

8507 Fischer, Kuno: Shakespeare's Charakterentwicklung Richard's III. 2. Aufl. Heidelberg: C. Winter 1919.

Romeo and Juliet.

8508 The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet. Ed. by W. H. Durham. New Haven: Yale University 1918 (Yale Shakespeare).

8509 Shakespeare, W.: Romeo u. Julia. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Übers. von Schlegel-Tieck. Mit Original-Lithographien von Bernhard Hasler. Berlin: E. Reis 1920. 122 S. mit 10 Tafeln. = Prospero-Drucke Nr. 10.

8510 Hubbard, F. G.: Romeo and Juliet II, IV, 219—227. Mod. Lang. Notes 33. 1918. H. 3.

Tempest.

8511 Shakespeare, W.: The Tempest. Ed. by Chauncy B. Tinker. New Haven: Yale University 1918 (Yale Shakespeare).

8512 Shakespeare, W.: Der Sturm. Übers. von A. W. v. Schlegel. Textdurchsicht von Rudolf Fischer. Titelzeichnung u. 6 Radierungen sowie d. Einbandentwurf von Erich Gruner. Druckanordnung u. Initialen von Karl Köster. Leipzig: A. Weigel 1919. VII, 128 S.

8513 Shakespeare, W.: Der Sturm. Zauberlustspiel. Übers. von A. W. v. Schlegel. Revision der Übersetzung nach dem engl. Original, Bühneneinrichtung u. Musik von Felix Weingartner [Textbuch]. Wien: Universal-Edition [1920]. 84 S.

† **8514** Gray, Henry David: The Sources of the Tempest. Mod. Lang. Notes 35. 1920. S. 321—330.

8515 Lawrence, W. J.: The Masque in «The Tempest». Fortn. Rev. June 1920.

8516 Rea, John D.: A Source for the Storm in «The Tempest». Mod. Philology 17. 1919. S. 279. — Rez. Jb. 57. 1921. 122f. (W. Keller).

† **8517** Rea, John D.: A Note on the Tempest. Mod. Lang. Notes 35. 1920. S. 313—315.

8518 Sachs, H.: Der Sturm. Imago. Zs. f. Anwendung der Psychoanalyse 5. Jg. 1919. S. 203—242.

† **8519** Wimmer, Karl: Die Bedeutung von «line» («lime») im Tempest IV, 1. Die Neueren Sprachen 27. 1919. S. 359—361.

Timon of Athens.

8521 The Life of Timon of Athens. Ed. by Stanley T. Williams. New Haven: Yale University 1920 (Yale Shakespeare).

Titus Andronicus.

† **8522** Alden, Raymond Macdonald: Titus Andronicus and Shakespeare Dogmatics. Mod. Lang. Notes 34. 1919. S. 244f.

† **8523** Brooke, Tucker: Titus Andronicus and Shakespeare. Mod. Lang. Notes 34. 1919. S. 32—36. 246f.

† **8524** Fehr, B.: Zu Shakespeare's Titus Andronicus. Anglia Beibl. 30. 1919. S. 181.

† **8525** Gray, Henry David: Titus Andronicus once more. Mod. Lang. Notes 34. 1919. S. 214—220; dazu S. 247.

8526 Gray, Henry David: The Titus Andronicus Problem. Studies in Philology 17. 1920. H. 2.

Troilus and Cressida.

8527 Shakespeare: Troilus u. Kressida. Tragikomödie. Hrsg. v. W. v. Scholz. Stuttgart: Strecker & Schröder 1919. — Rez. Lit. Ztbl. 70. 1919. Sp. 905 (Karl Preisendanz). — Engl. Studien 56. 1922. S. 93—95 (J. H[oops]).

† **8528** Keller, Wolfgang: Der Schluß von Shakespeare's «Troilus u. Cressida». Jb. 56. 1920. S. 106f.

8529 Landauer, G.: Troilus u. Cressida. Deutsche Bühne, Jahrbuch der Frankfurter Städt. Bühnen 1919. S. 177—217.

8530 Lütgenau, F.: Troilus u. Cressida. Engl. Studien 52. 1918. H. 1.

8531 Rollins, H. E.: The Troilus-Cressida story from Chaucer to Shakespeare. Publ. Mod. Lang. Association of America 32. 1917. H. 3.

8532 Scholz, W. v.: Zu meiner Neubearbeitung u. Inszenierung von Shakespeare's «Troilus u. Kressida» am Württemb. Landestheater in Stuttgart. Neue Theater-Zs. 5. Jg. 1919. 21.

8533 Scholz, W. v.: Szenische Probleme von «Troilus u. Kressida». Die deutsche Bühne 1919. S. 38.

8534 Scholz, W. v.: Drei der Chorus-Zwischenspiele meiner neuen Bearbeitung von Shakespeare's «Troilus u. Kressida». Die Szene. Blätter f. Bühnenkunst 9. 1919. H. 1.

8535 Young, Karl: Aspects of the Story of Troilus and Criseyde. University of Wisconsin Studies in Language and Literature nr. 2, Studies by Members of the Department of English (Dedicated to Prof. Frank Gaylord Hubbard).

Two Gentlemen of Verona.

8536 Hardt, E.: Anmerkungen zu Shakespeare's Edelleuten von Verona. Weimarer Blätter. Zs. d. deutschen Nationaltheaters in Weimar 1919. H. 9.

Winter's Tale.

† **8537** Hirschberg, Julius: The Valley (The Winter's Tale 2, 3. 100). Jb. 56. 1920. S. 107.

† **8538** Kilian, Eugen: Das Wintermärchen in neuer Inszenierung. Jb. 55. 1919. S. 214—219.

III. NICHTDRAMATISCHE WERKE.

8539 Shakespeare, W.: Die Schmach der Lucretia. Deutsch von Max Kahlenberg. Berlin: Blau 1920. 95 S. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 93 (W. Keller).

8540 The Poems of William Shakespeare. Leipzig: Tauchnitz Pocket Library Nr. 63. 199 S. — Rez. Zs. f. frz. u. engl. Unt. 18. 1919. H. 1 (Gärdes). — Jb. 55, 1919. S. 143 (W. Keller).

8541 Shakespeare: Lieder. Die Einkehr. Bd. 1. München: Zeitblattverlag 1920. 43 S.

8543 The Sonnets of William Shakespeare. Leipzig. Tauchnitz Pocket Library Nr. 64. 66 S. — Rez. Zs. f. frz. u. engl. Unt. 18. 1919. H. 1 (Gärdes). — Jb. 55. 1919. S. 143 (W. Keller).

8544 Shakespeare: Sonnets. Pandora Nr. 1. Leipzig: Inselverlag [1920]. 80 S.

8545 Shakespeare: Sonette. Umdichtungen von Stefan George. Berlin: G. Bondi 1920. 3. Aufl. 160 S.

8546 Conrad, H.: Der Freund der Shakespeare'schen Sonette. Preuß. Jahrbücher 1919. S. 220—232.

8547 Shackford, M. Hale: The Rose in Shakespeare's Sonnets. Mod. Lang. Notes 33. 1918. H. 2.

8548 Shakespeare: Der verliebte Pilger. Hrsg. von Florens. München: Dreiländerverlag 1920. 31 S.

† **8549** Kuhl, Ernest P.: Shakespeare and the Passionate Pilgrim. Mod. Lang. Notes 34. 1919. S. 313f.

8550 Shakespeare: Venus und Adonis. Deutsch von Ferd. Freiligrath. Mit Federzeichnungen von F. Heubner. Der Liebesgarten Bd. 4. München: Musarion-Verlag [1920]. 80 S. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 94 (W. Keller).

IV. SHAKESPEAREANA.

† **8552** Adams, Joseph Quincy: An «Hitherto Unknown» Actor of Shakespeare's Troupe? Mod. Lang. Notes 34. 1919. S. 46—48.

† **8553** Adams, J. Q.: Shakespeare, Heywood, and the Classics. Mod. Lang. Notes 34. 1919. S. 336—339.

† **8554** Adams, J. Q.: The Yale Shakespeare. Mod. Lang. Notes 35. 1920. S. 320.

8555 Aronstein, Philipp: John Donne als Dichter. Ein Beitrag zur Kenntnis der engl. Renaissance. S.-A. aus Anglia 44. Halle: Niemeyer 1920. — — Rez. Jb. 57. 1921. S. 109f. (W. Keller).

† **8556** Aronstein, Ph.: Das nationale Erlebnis im engl. Renaissancedrama. Jb. 55. 1919. S. 86—128.

8557 Ayala, R. Pérez de: Las Máscaras. Vol. II. Madrid: Imp. Clásica Española 1920.

8558 Baker, George Pierce: Dramatic Technique. Boston and New York: Houghton Mifflin Company; The Riverside Press, Cambridge 1919. VIII, 531 S. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 115—117 (R. Fischer).

8559 Baker, G. P.: The Development of Shakespeare as a dramatist. New edition. New York: Macmillan. X, 329 S.

8560 Barton, D. Plumkert: Links between Ireland and Shakespeare. London: Maunsel. XII, 211 S.

8561 Baugh, A. C.: A Note on the Shakespeare First Folio. Mod. Lang. Notes 33. 1918. H. 8.

8562 Bayfield, M. A.: Shakespeare's Versification and the Early Texts. Times Lit. Suppl. 853, 955—57. 23. Mai, 6. 13. 20. Juni 1918. — Vgl. Jb. 55. 1919. S. 204f. (C. Grabau).

8563 Bayfield, M. A.: A Study of Shakespeare's Versification with an inquiry into the trustworthiness of the early texts, and an examination on the 1619 folio of Ben Johnson's Works, and appendices, including a revised Text of Antony and Cleopatra. Cambridge: University Press 1920.

8564 Beiträge zur Literatur- u. Theatergeschichte, Ludwig Geiger zum 70. Geburtstage, 5. Juni 1918, als Festgabe dargebracht von der Gesellschaft f. Theatergeschichte Berlin-Steglitz. B. Behr's Verlag 1918. XVI. 486 S. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 158f. (W. Keller).

8565 Blanche, J. E.: Les Spectacles de la Société Shakespeare. Mercure de France 1919. Nr. 476.

8566 A Book of Homage to Shakespeare. Ed. by Israel Gollancz, Honorary Secretary of the Shakespeare Tercentennary Committee. Humphrey Milford, Oxford University Press 1916. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 181f. (A. Schröer).

8567 Boulenger, J.: L'Affaire Shakespeare. Paris: E. Champion 1920.

8568 Endres, Georg: Miniaturen. Autorisierte Übertragung von Erich Holm. Berlin: E. Reiß 1919. — Rez. Die Neueren Sprachen 27. 1920. S. 475 bis 478 (Ch. Gaehde).

8569 Brandl, Alois: Shakespeare's Verhältnis zu Cicero. Sitz.-Ber. d. preuß. Akademie d. Wiss. 1920 (Gesamtsitzung).

† 8570 Brereton, J. Le Roy: One-Door Interiors on the Elizabethan Stage. Mod. Lang. Notes 35. 1920. S. 119f.

8571 Brooke, Stopford A.: Ten more Plays of Shakespeare. London: Constable & Co 1919. — Rez. Engl. Studien 54. 1920. S. 317—319 (M. J. Wolff).

† 8572 Brooke, Tucker: Elizabethan «Nocturnal» and «Infernal» Plays. Mod. Lang. Notes 35. 1920. S. 120f.

8573 Bulthaupt, Heinrich: Dramaturgie des Schauspiels. 2. Bd. Shakespeare. 11. Aufl. Oldenburg: Schulze 1920. IX, 512 S.

† 8574 Burril, Edgar White: Heredity as Fate in Greek and Elizabethan Drama. Journal of English and Germanic Philology 19. 1920. S. 486—509.

8575 Buschbeck, E.: Shakespeare um 1920. Blätter des Burgtheaters. 1920. H. 5/6.

8576 Campbell, Lily B.: A History of Costuming on the English Stage between 1660 and 1823. University of Wisconsin Studies Nr. 2. — Rez. Mod. Lang. Notes 34. 1919. S. 384 (J. W. T.). — Jb. 58. 1922. S. 162 (W. Keller).

8577 Castelain, M.: Shakespeare ou Derby. Revue germanique XI/1. 1920. Paris, Talandier.

8578 Clark, Barret H.: European Theories of the Drama: An Anthology of Dramatic Theory and Criticism from Aristotle to the Present Day. Cincinnati: Stuart & Kidd Co. 1918. 503 S. — Rez. Journal of English and Germanic Philology 18. 1919. S. 455—461 (Raymond Macdonald Alden). — Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 189—191 (H. B. Charlton).

† 8579 Coad, Oral Sumner: Stage and Players in Eighteenth Century America. Journal of English and Germanic Philology 19. 1920. S. 201—223.

8580 Corssen, Meta: Kleist's u. Shakespeare's dramatische Sprache. Diss. Berlin 1919 (1920). 74 S. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 104f. (W. Keller).

† 8581 Coulter, Cornelia A.: The Plautine Tradition in Shakespeare. Journal of English and Germanic Philology 19. 1920. S. 66—83.

8582 Croce, Benedetto: Scritti di storia letteraria e politica 14. — Ariosto, Shakespeare e Corneille. Bari; Laterza & Figli 1920. VIII, 286 S. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 144f. (W. Smith).

8583 Croce, B.: Shakespeare e la critica shakespeariana. La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia diretta da B. Croce. Ann. 17, fasc. 3—4. 1919. — Rez. Jb. 56. 1920. S. 119 (W. Keller).

8584 Csokor, F. Th.: Der neue Shakespeare. Donauland. Illustr. Monatsschrift. 3. Jg. 1919/20. I. S. 204—208.

8585 Deetjen, Werner: Shakespeare's erstes Auftreten in Weimar. Thüringer Kalender 1919. S. 32.

† 8586 Dongen, Sr., W. A. van: Bevy and Galaxy. Neophilologus 4. 1919. S. 256—258.

† 8587 Dudok, G.: Inigo Jones and the Masque. Neophilologus 4. 1919. S. 52—72.

8588 Eberhard, Oskar: Der Bauernaufstand vom Jahre 1381 in der engl. Poesie. Heidelberg: C. Winter 1917. 136 S. = Anglistische Forschungen, hrsg. von J. Hoops, H. 51. — Rez. Die Neueren Sprachen 26. 1918. S. 366f. (W. Fischer). — Engl. Studien 53. 1919. S. 432—438. (J. Koch).

8589 Eichler, A.: Zur Technik der Lauschszene bei Shakespeare. Engl. Studien 52. 1918. H. 1.

3590 Eichler, A.: Shakespeare-Bacon-Hypothesen. Deutsche Revue 1919. S. 75—86.

8591 Eichler, A.: Antibaconianus. Shakespeare—Bacon? Zur Aufklärung seines Anteils an der Erneuerung Österreichs. Wien: K. Harbauer 1919. 120 S. — Rez. Engl. Studien 53. 1919. S. 341 (M. J. Wolff). — Anglia Beibl. 30. 1919. S. 287 (Förster). — Jb. 55. 1919. S. 179f. (W. Keller). — Angez. Archiv Bd. 140. 1920. S. 316.

8592 Engel, Eduard: Shakespeare-Rätsel. 3. durchges. Aufl. Leipzig: Fr. Brandstetter 1919. 142 S.

† **8593** Enk, P. J.: Shakespeare's «Small Latin». Neophilologus 5. 1920. S. 359—365.

† **8594** Fehr, Bernhard: Shakespeare und Coventry. Anglia Beibl. 31. 1920. S. 85—87.

8595 Festschrift für Berthold Litzmann zum 60. Geburtstag. Im Auftrage d. Literarhist. Ges. Bonn hrsg. von Carl Enders. Bonn 1920.

8596 Festschrift zum 15. Neuphilologentage in Frankfurt a. M. 1912. Im Auftrage des Vorstandes des Allg. Deutschen Neuphilologenverbandes hrsg. von M. Banner, F. J. Curtis, M. Friedwagner. Frankfurt a. M.: Knauer 1912. 289 S. — Rez. Anglia Beibl. 31. 1920. S. 64—66 (G. Fehr).

† **8597** Franz, W.: Grammatisches zu Shakespeare. I. Zur Interpunktion der Shakespeare-Folio von 1623. — II. Der Satztypus The book sells well. Engl. Studien 54. 1920. S. 132—138.

9589 Friedrichs, E.: Shakespeare in Rußland. Engl. Studien 52. 1918 H. 1.

8599 Aus deutscher Dichtung. Erläuterungen zu Dicht- und Schriftwerken für Schule u. Haus. Bd. 14. Heinrich v. Kleist, Shakespeare, Lessing's Hamburgische Dramaturgie. Bearbeitet von H. Gaudig. 2. Aufl. Teubner 1918, Leipzig.

† **8600** Grabau, Carl: Zeitschriftenschau 1917/18. Jb. 55. 1919. S. 191 bis 213.

8601 Graves, Thorton S.: Notes on the Elizabethan Theatres. Studies in Philology 17. 1920. H. 2.

† **8602** Gray, Henry David: Did Shakespeare write a Tragedy of «Dido»? Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 217—222.

8603 Greenwood, Sir George: Shakespeare's Handwriting. New York: The John Lane Co. 1920.

8604 Grossmann, Rudolf: Spanien u. d. elisabethanische Drama. Hamburgische Universität: Abhandlungen aus dem Gebiete der Auslandskunde. Bd. 4, Reihe B. Völkerkunde, Kulturgeschichte u. Sprachen, Bd. 3. Hamburg: Friedrichsen & Co. 1920. 138. S. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 107f. (W. Keller).

8605 Gundolf, Friedrich: Goethe. Berlin: G. Bondi 1916 (9. Aufl. 1920). 795 S. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 186—188 (Paul Kluckhohn).

8606 Gundolf, F.: Shakespeare u. der deutsche Geist. 5. unveränderte Aufl. Berlin: G. Bondi 1920. VIII, 359 S.

8607 Hagen: Shakespeare der Jurist. In: Festgabe f. Dr. jur. h. c. Otto Liebmann, den Begründer. Verleger u. Herausgeber der Deutschen Juristen-Zeitung. Zum 25. Jg. gewidmet von Freunden des Blattes. Berlin: Liebmann 1920. S. 289—296.

8608 Harries, F. J.: Shakespeare and the Welsh. London: Fisher Unwin 1919.

8609 Hastenplug, Otto: Über das Tragische. Untersuchungen im Anschluß an Joh. Volkelt u. Th. Lipps als Vorbereitung für eine Betrachtung tragischer Novellen. Diss. Münster 1916. — Rez. Jb. 56. 1920. S. 116f. (W. Keller).

8610 Havens, G. R.: The Abbé Prévost and Shakespeare. Modern Philology 17. 1919. S. 177. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 125. (W. Keller).

8611 Heine, Heinrich: Shakespeare's Mädchen u. Frauen. Mit 46 Stichen der Erstausgabe in Heliogravüre. Berlin: Hoffmann & Campe 1919.

8612 Herzfeld, Georg: A. W. Schlegel in seinen Beziehungen zu engl. Dichtern u. Kritikern. Archiv Bd. 139. 1919. S. 149-162.

† **8613** Hirschberg, Julius: Shakespeare-Anmerkungen eines Augenarztes. Jb. 56. 1920. S. 95—105.

8614 Horn, W.: Das Komische in Shakespeare's Tragödien u. die Maler Reynolds u. Hogarth. Archiv 137. 1918. H. 3/4.

8615 Irvine, Theodora Ursula: How to Pronounce the Names in Shakespeare. New York: Hinds, Hayden & Eldredge 1919.

† **8616** Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Wolfgang Keller. 55. Jahrg. Berlin u. Leipzig: Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. Walter de Gruyter & Co.

1919. VI, 242 S. — Rez. Zs. f. frz. u. engl. Unt. 18. 1919. H. 4 (Jantzen). — Anglia Beibl. 31. 1920. H. 4 (Kellner). — Engl. Studien 54. 1920. S. 427—432 (A. Eichler).

† 8617 Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Wolfgang Keller. 56. Jahrg. Berlin u. Leipzig: Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Walter de Gruyter & Co. 1920. IV. 156 S.

8618 Jespersen, Otto: Growth and Structure of the English Language. Awarded the Volney prize of the Institut de France 1906. Third edition revised. Leipzig: Teubner 1919. IV, 255 S. — Rez. Die neueren Sprachen 27. 1919. S. 287. (O. Weidenmüller). — Anglia Beibl. 31. 1920. S. 49 f. (E. Ekwall). — Angez. Archiv Bd. 140. 1920. S. 311.

† 8619 Jones, Richard Foster: Lewis Theobald. His contribution to English scholarship with some unpublished letters. New York: Columbia University Press 1919. XI, 363 S. — Rez. Neophilologus 5. 1920. S. 378—382 (A. E. H. Swaen).

† 8620 Jürgens, Woldemar: Dingelstedt, Shakespeare u. Weimar. Jb. 55. 1919. S. 75—85.

8621 Jürgens, W.: Shakespeare u. Weimar. Weimarer Blätter. Zs. d. deutschen Nationaltheaters 1. 1919. S. 458—463.

† 8622 Jürgens, Woldemar: Die Inszenierung von Shakespeare's Lustspielen. Vortrag zum 23. April 1920. Jb. 56. 1920. S. 6—23.

8623 Keller, Wolfgang: Shakespeare's literarisches Testament. Engl. Studien 52. 1918. H. 1.

† 8626 Keller, W.: Cooling Card. Jb. 55. 1919. S. 130f.

† 8625 Keller, W.: Bücherschau. Jb. 55. 1919. S. 143—180.

† 8626 Keller, W.: Die Anordnung von Shakespeare's Dramen in der ersten Folio-Ausgabe. Jb. 56. 1920. S. 90—94.

† 8627 Keller, W.: Bücherschau. Jb. 56. 1920. S. 115—132.

8628 Kilian, Eugen: Das Shakespeare'sche Lustspiel u. die heutige Bühne. Blätter f. Theater u. Kunst, hrsg. v. Stadttheater Bielefeld. H. 1—4.

8629 Kloth, M.: Shakespeare-Tag in Berlin 1919. Alt-Berlin. Mitteilungen d. Vereins f. Geschichte Berlins 36. 1919. S. 29.

8630 Kohler, Josef: Shakespeare vor dem Forum des Jurisprudenz. 2. Aufl. Berlin: Rothschild 1919. XI, 366 S. — Rez. Zs. f. Völkerrecht 11. H. 4 (W. Sauer). — Jb. 56. 1920. S. 132—136 (Ernst Rosenfeld). — Lit. Ztbl. 71. 1920. Sp. 371f. (M. J. W[olff]).

8631 Koppel, Richard: Das Primitive in Shakespeare's Dramatik eine Ursache von Shakespeare's Größe. Die deutsche Bühne 1919. S. 387.

† 8632 Kügler, Hermann: Ansprache am Shakespeare-Tag im Deutschen Theater zu Berlin 1919. Archiv Bd. 139. 1919. S. 85—87.

8633 Kunst, Karl: Studien zur griech.-röm. Komödie mit besonderer Berücksichtigung der Schlußszene u. ihrer Motive. Wien u. Leipzig: Gerold 1919. VI. 189 S. — Rez. Lit. Ztbl. 71. 1920. Sp. 532 (C.).

† 8634 Landau, L.: Some Parallels to Shakespeare's «Seven Ages». Journal of English and Germanic Philology 19. 1920. S. 382—396.

8635 Landauer, Gustav: Shakespeare. Dargestellt in Vorträgen. Mit letztwilligem Auftrag des Verfassers hrsg. von Martin Buber. 2 Bände. Frankfurt a. M.: Liter. Anstalt Rütten & Loening 1920. VII, 352; IV, 395 S. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 94f. (W. Keller).

† 8636 Lawrence, W. J.: The King's Players at Court in 1610. Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 89f.

† 8637 Lawrence, W. J.: Doors and Courtains in Restoration Theatres. Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 414—420.

8638 Levey, Sivori: Shakespeare in London (1919). An incomplete but helpful record and guide to Shakespearian activities — literary, dramatic, and musical — in London. London: Fountain Publ. Co. 1920.

8639 Levi, C.: Shakespeare in Italia. Nuovo Giornale 17. Sept. 1919.

† 8640 Leitzmann, Albert: Dodd's «Beauties of Shakespeare» als Quelle für Goethe u. Herder. Jb. 55. 1919. S. 59—74.

† **8641** Leitzmann, A.: Karl Lachmann als Shakespeare-Übersetzer. Jb. 56. 1920. S. 73—89.

642 Looney, J. Thomas: «Shakespeare» Identified in Edward de Vere the Seventeenth Earl of Oxford. London: Cecil Palmer 1920.

† **8643** Lüdeke, Henry: Zur Tieck'schen Shakespeare-Übersetzung. Jb. 55. 1919. S. 1—29.

† **8644** Lüdeke, H.: Tieck's Shakespearebuch: ein neuer Fund. Archiv Bd. 139. 1920. S. 210—213.

8645 Ludwig, Albert: Shakespeare, Calderon u. Lope de Vega. Preuß. Jahrbücher 1919. S. 382—390.

† **8646** Ludwig, A.: Nietzsche u. Shakespeare. Jb. 56. 1920. S. 24—57.

8647 Manz, J. B.: Shakespeare u. die Lüge. Monatshefte der Comenius-Gesellschaft f. Volkserziehung, hrs. v. F. J. Schmidt, N. F. Bd. 27. H. 4. Jena: Diederichs 1919.

8648 Martel, Tancrède: La question William Shakespeare. La Revue hebdomadaire 1919. Nr. 30.

8649 Martin, E.: Shakespeare's große Tragikomödie. «Der neue Weg.» 48. Jg. 1919. S. 451.

8650 Martínez, Eduardo Julio: Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones y influencia de Shakespeare en la literatura española. Madrid: Revista de Archivos 1918. 264 S.

8651 Mason, Lawrence: Some further Shakespeare allusions or parallels. Mod. Lang. Notes 33. 1918, H. 4.

† **8652** Mason, L.: The Furness Variorum. Journal of English and Germanic Philology 18. 1919. S. 346—359.

8653 The Fatal Dowry. By Philip Massinger and Nathaniel Field. Ed. from the Original Quarto, with Introduction and Notes. By Charles Lacy Lockert, Jr. Lancaster, Pa. 1918. 176 S. — Rez. Journal of English and Germanic Philology 18. 1919. S. 641—647 (J. Q. Adams).

8654 Mathesius, Wilhelm: Willam Shakespeare. Drei Kapitel von seinem Leben u. seinen Dramen. Zur Bildung, Hefte für jedermann (čechisch). Prag: J. R. Vilimek 1916. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 148 (W. Keller).

8655 Meissner, Johannes: Jung-Shakespeare. Wien: C. Konegen 1914. VIII, 284 S. — Rez. Litbl. 40. 1919. Sp. 367f. (R. Ackermann).

8656 Mitchell, Roy: Shakespeare for Community Players. New York: E. P. Dutton & Co. 1920.

8657 Morel, Léon: Shakespeare ou Bacon? Revue des sciences politiques 34. H. 1 (15. Febr. 1918).

† **8658** Mühlbach, Egon: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf d. deutschen u. einigen außerdeutschen Theatern im Jahre 1918. Jb. 55. 1919. S. 234—237.

† **8659** Nicoll, Allardyce: Doors and Courtains in Restoration Theatres. Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 137—142.

8660 Olivero, Federico: Nuovi saggi di letteratura inglese. Torino: Libreria editr. internazionale 1919.

8661 Onions, C. T.: A Shakespeare Glossary. Second edition revised. Oxford: Clarendon Press. 1920. XII, 260 S.

8662 Pander, O.: Shakespeare's Lustspielwelt. «Der Freihafen.» Blätter der Hamburger Kammerspiele 1. Jg. 1919. S. 50—53.

8663 Pioli, G.: Morale e religione nelle opere di Shakespeare. Bilychnis 7. 1919. H. 5.

† **8664** Pluizer: Naklank of het artikel van Dr. Speckman. Neophilologus 3. 1918. S. 231f.

8665 Poel, William: Prominent Points in the Life and Writings of Shakespeare. London: Longmans 1919.

8666 Price, Lawrence Marsden: English-German Literary Influences. Bibliography and Survey. University of California Publications in Modern Philology. Vol. IX. University of California Press, Berkeley 1920. 616 S. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 102f. (W. Keller).

8667 Reinecke, Kurt: Der Chor in den wichtigsten Tragödien der engl. Renaissance-Literatur. Diss. Leipzig 1916. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 168 (W. Keller).

8668 Reynolds, George Fullmer: Two Conventions of the Elizabethan Stage. Modern Philology 17. 1919. H. 1. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 124 (W. Keller).

† **8669** Rick, Leo: Shakespeare u. Ovid. Jb. 55. 1919. S. 35—53.

8670 Rolland, Romain: Die Wahrheit in den Werken Shakespeare's. A. d. Frz. übers. von Hannah Szász. Berlin: Cassirer 1920. 51 S. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 95f. (W. Keller).

† **8671** Rózsa, Desider: Unveröffentlichte deutsche Bearbeitungen engl. Stücke auf den alten deutschen Bühnen in Ungarn. I. Shakespeare. Anglia Beibl. 30. 1919. S. 111—118. 134—148.

8672 Saltus, J. S.: Some of Shakespeare's Animals. Brentano 1919.

8673 Scherrer, Max: Kampf u. Krieg im deutschen Drama von Gottsched bis Kleist. Zur Form- und Sachgeschichte der dramatischen Dichtung. Zürich: Rascher & Co. 1919. 428 S. — Rez. Journal of English and Germanic Philology 18. 1919. S. 650—656 (T. M. Campbell). — Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, Geschichte u. deutsche Literatur 23. 1920. S. 443—445 (O. Walzel). — Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 332f. (F. E. Sandbach).

8674 Schmidt, Richard: Staatsbürgerkunde u. Literaturunterricht. Rektoratsrede am 31. Okt. 1920. Leipzig: Edelmann 1920. 36 S. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 96 (W. Keller).

8675 Schofield, W. H.: Chivalry in English Literature. Chaucer, Malory, Spenser and Shakespeare. Cambridge, Mass.: Harvard University 1912. — Rez. Anglia Beibl. 30. 1919. S. 158—161 (Mühe).

8676 Schröder, Kurt: Platonismus in der engl. Renaissance vor u. bei Thomas Eliot, nebst Neudruck von Eliot's «Disputacion Platonike» 1533. Berlin. Mayer & Müller 1920. 153. 106 S. = Palaestra 83. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 105 (W. Keller).

8677 Schücking, L. L.: Eine Anleihe Shakespeare's bei Tourneur. Engl. Studien 52. 1918. H. 1.

8678 Schücking, L. L.: Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Eine Einführung in das Verständnis des Dramatikers. Leipzig: B. Tauchnitz 1919. XVI, 286 S. — Rez. Lit. Ztbl. 40. 1919. Sp. 769 (M. J. Wolff). — Anglia Beibl. 31. 1920. S. 17—19 (Mutschmann). — Engl. Studien 54. 1920. S. 164—176 (M. J. Wolff), dazu ebenda S. 328—334 (Schücking) u. S. 334f. (M. J. Wolff). — Jb. 56. 1920. S. 120—124 (W. Keller).

9679 Seibel, George: Bacon versus Shakespeare. Who wrote the Plays? Pittsburg: Lessing Co. 1919. — Rez. Jb. 56. 1920. S. 131f. (W. Keller).

8† **680** Serrurier, C.: Voltaire et Shakespeare. Neophilologus 5. 1920. S. 205—209.

8681 Shakespeare's England. An Account of the Life and Manners of his Age. Oxford: Clarendon Press 1917. 2 Bde. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 182f. (A. Schröer).

8682 Sharp, R. F.: Travesties of Shakespeare's Plays. Library, 4. Series. 1. June 1920.

† **8683** Shipherd, H. Robinson: Play-Publishing in Elizabethan Times. Publ. Mod. Lang. Association of America 34. 1919. S. 601—608.

8684 Shore, W.: Teignmouth: Shakespeare's Self. London: Philip Allen 1920. 186 S.

8685 Smith, Robert Metcalf: Froissart and the English Chronicle Play. Columbia University Studies in Comparative Literature. New York: Columbia University Press 1915. XIII. 165 S. — Rez. Jb. 55, 1919. S. 169f (W. Keller).

† **8686** Speckman, H. A. W.: Het Geheimschrift van Francis Bacon. Neophilologus 3. 1918. S. 134—144. 207—222.

† **8687** Stahl, E. L.: Dramaturgische Übersicht. Theatererinnerungen. Jb. 55. 1919. S. 225—231.

8688 Steffen, R.: Shakespeare's manuscript och de stulna texterna. Nyare studier i de Shakespearska dramernas historia. Nordisk Tidskrift för Vetenskap, Konst och Industri 1920. S. 19—32.

8689 Steinert, W.: Deutschland u. Shakespeare. Akad. Blätter. 35 Jg. 1920. H. 8.

8690 Swinburne, A. Ch.: Contemporaries of Shakespeare. Ed. by Edmund Gosse and T. J. Wise. London: Heinemann 1919. — Rez. Rivista di Cultura I. H. 1. (M. Vinciguerra).

8691 Sykes, H. Dugdale: Sidelights on Shakespeare. Being Studies of The Two Noble Kinsmen, Henry VIII., Arden of Feversham, A Yorkshire Tragedy, The Troublesome Reign of King John, King Leir, Pericles, Prince of Tyre. Stratford-on-Avon: The Shakespeare Head Press 1919. XIV. 207 S.

8692 Symons, A.: Studies in the Elizabethan Drama. London: W. Heinemann 1920.

8693 Taylor, H. O.: Thought and Expression in the Sixteenth Century. New York: The Macmillan Co. 1920. 2 vols.

8694 Thaler, Alwin: Shakespeare's Income. Studies in Philology XV. University of North Carolina. IV. 1918.

8695 Thaler, A.: Finance and Business Management of the Elizabethan Theatre. Harvard University 1918.

† **8696** Thaler, A.: The Players at Court, 1564—1642. Journal of English and Germanic Philology 19. 1920. S. 19—46. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 159f. (W. Keller).

8697 Thaler, A.: The Travelling Players in Shakespeare's England. Modern Philology 17. 1920. H. 9. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 160 (W. Keller).

† **8698** Thaler, A.: The Elizabethan Dramatic Companies. Publ. Mod. Lang. Association of America 35. 1920. S. 123—159.

† **8699** Thaler, A.: The «Free-List» and Theatre Tickets in Shakespeare's Time and After. Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 124—136.

8700 Thors, Th. C.: Shakespeare's stilling til demokrati og aristokrati. Nordisk Tidskrift 1917. S. 369ff.

8701 Tieck, Ludwig: Das Buch über Shakespeare. Handschriftliche Aufzeichnungen. Aus dem Nachlaß hrsg. von Henry Lüdeke. Halle: Niemeyer 1920. XXVI. 524 S. = Neudrucke deutscher Literaturwerke des 18. u. 19. Jahrhunderts, hrsg. von Albert Leitzmann u. W. Oehlke. Nr. 1. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 102f. (W. Keller).

8702 Tolman, A. H.: Shakespeare-Studies I. Mod. Lang. Notes 33. 1918. H. 8.

† **8703** Tolman, A. H.: Shakespeare-Studies IV. Drunkenness in Shakespeare. Mod. Lang. Notes 34. 1919. S. 82—88.

8704 Varnhagen, K. A. v. Ense: Wie Shakespeare u. Goethe i. J. 1777 von Liz. Albrecht Wittenberg in Hamburg beurteilt wurden. Anhang zu: Frerking, Joh.: Martin ohne Flügelkleid. Auch eine Groteske. «Die Silbergäule.» Eine radikale Bücherreihe. Bd. 87/88. Hannover: P. Steegmann 1920.

8705 Villey, P.: Montaigne et les poètes dramatiques anglais du temps de Shakespeare. Revue d'histoire littéraire 24. 1918. H. 3.

† **8706** Walzel, Oskar: Künstlerische Absicht. GRM 8. 1920. S. 321—331 (über Sh. S. 326f).

8707 Ward, Sir A. W.: Shakespeare and the Makers of Virginia. The British Academy Annual Shakespeare Lecture 1919. Oxford: University Press 1920. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 130f. (W. Keller).

8708 Weber, Alfred: Der wahre Shakespeare. Mit 1 Kunstbeilage u. 35 Illustrationen. Wien: Anzengruber-Verlag 1919. XX. 255 S.

8709 Wetz, Wilhelm: Shakespeare. Die Lebensnachrichten über Shakespeare mit einem Versuch einer Jugend- u. Bildungsgeschichte des Dichters. Heidelberg: C. Winter 1920. — Angez. GRM 8. 1920. Dez.

8710 Whibley, Charles: Literary Studies. London: Macmillan 1920.

† **8711** Whitmore, Charles F.: The Nature of Tragedy. Publ. Mod. Lang. Association of America 34. 1919. S. 342—359.

8712 Willms, H.: Shakespeare und die Schauspieler. «Die Bühne.» Halbmonatsschrift, hrsg. vom Verein zur Förderung der Bühnenkunst. Aachen, 1. Jg. 1919, H. 3.

† **8713** Wilson, J. Dover: A Note on Elisions in «The Faerie Queene.» Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 409—414.

† **8715** Wolff, Max J.: Der dramatische Begriff der «History» bei Shakespeare. Engl. Studien 54. 1920. S. 194—200.

† **8715** Wolff, M. J.: Italienisches bei Shakespeare. Engl. Studien 54. 1920. S. 473.

8716 Wolffhardt, Elisabeth: Shakespeare u. das Griechentum. Diss. Berlin 1919. = Weimar: Uschmann 1920. — Rez. Jb. 57. 1921. S. 96f. (W. Keller).

† **8717** Woodbridge, Homer E.: The Yale Shakespeare. Journal of English and Germanic Philology 19. 1920. S. 426—430.

† **8718** Woods, George B.: A Note on Lamb. Mod. Lang. Notes 35. 1920. S. 315.

8719 Wulffen, Erich: Shakespeare's große Verbrecher: Richard III., Macbeth, Othello. Berlin: Langenscheidt 1920.

8720 Zachrisson, R. E.: Shakespeare's Uttal. Studier i Modern Sprakvetenskap. Utg. av Nyfilologiska Sällskapet i Stockholm. V. 2. S. 27—43. Uppsala: Almqvist & Wiksells 1914. — Rez. Anglia Beibl. 31. 1920. S. 16 (B. Fehr).

8721 Zachrisson, R. E.: Engelska stilarter. Stockholm: Carlson 1919. 175 S. — Rez. Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 335. (H. G. W.). — Angez. Archiv Bd. 140. 1920. S. 315f.

† **8722** Zeitlin, Jacob: Commonplaces in Elizabethan Life and Letters. Journal of Engl. and Germanic Philology 19. 1920. S. 47—65. — Rez. Jb. 58. 1922. S. 155. (W. Keller).

8723 Zuber, Elisabeth: Kind u. Kindheit bei George Eliot. Diss. Basel 1919. 91. S. — Angez. Archiv Bd. 140. 1920. S. 317.

V. NACHTRÄGE

zu Werken, welche bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie verzeichnet sind.

Die eingeklammerte Nummer verweist auf die betreffende Erscheinung der Vorjahre; Rez. bedeutet, daß sich eine Besprechung darüber am angegebenen Ort befindet.

(**8034**) Rez.: Engl. Studien 56. 1922. S. 93—95 (J. H.).

(**8055**) Rez.: Jb. 57. 1921. S. 113—115 (Hugo Daffner).

(**8067**) (**8068**) Rez.: Zs. f. frz. u. engl. Unt. 18. 1919. H. 3 (Jantzen). — Lit. Ztbl. 70. 1919. Sp. 502f. (M. J. W.). — Jb. 55. 1919. S. 154—156 (W. Keller). — Engl. Studien 54. 1920. S. 321 f. (Max J. Wolff). — Angez. Archiv Bd. 140. 1920. S. 317.

(**8073**) Rez.: DLZ. 1918. Sp. 260f. — Zs. f. frz. u. engl. Unt. 18. 1919. H. 1 (Jantzen). — Vgl. Engl. Studien 51. 1917. H. 3 (M. J. Wolff); ebenda 52. 1918. S. 142f (Mai-Rodegg); ebenda (M. J. Wolff).

(**8080**) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 198f. (C. Grabau).

(**8139**) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 211f. (C. Grabau).

(**8140**) Rez.: Zs. f. frz. u. engl. Unt. 18. 1919. H. 3. (Jantzen). — Die Neueren Sprachen 27. 1920. S. 272 (W. Fischer). — Lit. Ztbl. 70. 1919. Sp. 981 (-tz-).

(**8157**) Rez.: Engl. Studien 54. 1920. S. 319—321 (M. J. Wolff).

(**8163**) Rez.: Jb. 55. 1919. S. 231—233 (Eugen Kilian).

(**8180**) Rez.: Zs. f. frz. u. engl. Unt. 18. 1919. H. 3 (Jantzen).

(**8181**) Rez.: Anglia Beibl. 31. 1920. S. 88 (B. Fehr).

(**8182**) Rez.: Journal of English and Germanic Philology 18. 1919. S. 467 bis 469 (Harold N. Hillebrand). — Jb. 57. 1921. S. 105—107 (W. Keller).

(**8238**) Rez.: Mod. Lang. Notes 34. 1919. S. 40—42 (Tucker Brooke).

(**8250**) Rez.: Zs. f. frz. u. engl. Unt. 18. 1919. H. 3 (Jantzen). — Engl. Studien 54. 1920. S. 297—302 (W. Franz). — Angez. Archiv Bd. 140. 1920. S. 316.

(**8263**) (**8264**) Rez.: Engl. Studien 54. 1920. S. 419—427 (A. Eichler).

(**8275**) Rez.: Lit. Ztbl. 70. 1919. Sp. 568 (M. K.).

(**8276**) Rez.: Jb. 57. 1921. S. 117f. (F. Schönemann).

(**8279**) Rez.: Engl. Studien 52. 1918. H. 3 (M. J. Wolff). — Lit. Ztbl. 70. 1919. Sp. 836 (M. J. W.). — Zs. f. frz. u. engl. Unt. 18. 1919. H. 3. (Jantzen). — Die Neueren Sprachen 27. 1920. S. 478—480 (Ch. Gaehde).

(8294) Frankfurter Ztg. 21. Aug. 1920. Morgenbl.: Eine neue «Lösung» des Shakespeare-Rätsels (W. Fischer).

(8223) Rez.: Lit. Ztbl. 70. 1919. Sp. 437f. (M. J. Wolff). — Angez. Archiv Bd. 140. S. 316.

(8225) Rez.: Litbl. 41. 1920. S. 379f. (Johanna Kohlund). —

(8334) Rez.: Mod. Lang. Rev. 15. 1920. S. 101—103 (A. A. Jack).

(8337) (8338) Rez.: Zs. f. frz. u. engl. Unt. 18. 1919. S. 2 (Jantzen). — Lit. Ztbl. 70. 1919. Sp. 502f. (M. J. W.). — Engl. Studien 54. 1920. S. 321—323 (M. J. Wolff). — Angez. Archiv Bd. 140. 1920. S. 317.

(8347) Rez.: Sokrates 7. H. 9/10 (E. Wachler).

(8369) Rez.: Jb. 56. 1920. S. 120 (W. Keller).

(8373) Rez.: Die Neueren Sprachen 26. 1918. S. 373f. (A. Streuber). — Engl. Studien 53. 1919. S. 460f. (O. Glöde).

(8388) Mitteilungen der österr. Shakespeare-Bacon-Gesellschaft 1918. Nr. 1 (A. v. Weber-Ebenhof); dazu: Die Neueren Sprachen 26. 1918. S. 72 (A. Eichler). — Litbl. 39. 1918. Nr. 9/10 (A. Eichler). — Ebenda 40. 1919. S. 66—70 (A. v. Weber-Ebenhof). — Ebenda S. 70 (A. Eichler). — Ebenda S. 196f. (A. v. Weber-Ebenhof).

(8389) Rez.: Engl. Studien 52. 1918. S. 276—278 (Eduard Eckhardt).

VI. MISZELLEN.

† **457** Brandl, Alois: Shakespeare auf der engl. Preismedaille der Carls-Schule (1776). Jb. 55. 1919. S. 132.

458 Brandl, A. [Vortrag über Shakespeare's London]. Gesellschaft f. d. Studium der neueren Sprachen. Sitz.-Ber. vom 25. Nov. 1919.

† **459** Brotanek, Rudolf: Wilhelm Viëtor. Jb. 55. 1919. S. 136—140.

† **460** Freyhan, Max: Wegener's Shakespeare-Kunst. Jb. 55. 1919. S. 219—233.

461 Gray, Henry David: Some Indications that the Tempest was revised. Vorgelesen: Mod. Lang. Association of America, Fourth Session, March 31. 1920.

462 Grube, Max: Jugenderinnerungen eines Glückskindes. Leipzig [1917]: Grethlein & Co. 428 S. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 227—229. (E. L. Stahl).

463 Grube, Max: Am Hofe der Kunst. Leipzig [1918]: Grethlein & Co. 365 S. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 227—229 (E. L. Stahl).

† **464** Keller, Wolfgang: Friedrich Freiherr von Westenholz (1859 bis 1919). Jb. 56. 1920. S. 111f.

465 Krüger, Verbesserungen zu Schlegel's Shakespeare-Übersetzung. [Vortrag.] Gesellschaft f. d. Studium d. neueren Sprachen. Sitz.-Ber. vom 13. Mai 1919.

466 Lindau, Paul: Nur Erinnerungen. 2. Bd. Stuttgart: Cotta 1917. X, 401 S. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 229f. (E. L. Stahl).

467 Ludwig, Albert: Nietzsche u. Shakespeare. [Vortrag.] Gesellschaft f. d. Studium d. neueren Sprachen. Sitz. vom 28. Okt. 1919.

468 Morsbach, L.: Die Shakespeare-Bühne. Vorträge im engl. Kursus in Göttingen. 29. Sept. bis 9. Okt. 1920.

469 Possart, Ernst v.: Erstrebtes u. Erlebtes. Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit. Mit 11 Bildertafeln. Berlin: Mittler & Sohn 1916. XIII, 326 S. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 225—227 (E. L. Stahl).

† **470** Richter, Helene: Alexander von Weilen. Jb. 55. 1919. S. 140—142.

† **471** Rosenfeld, Ernst: Josef Kohler. Jb. 56. 1920. S. 112—114.

† **472** Schick, J.: Emil Koeppel. Jb. 55. 1919. S. 133—136.

† **473** Walzel, Oskar: Wilhelm Creizenach. Jb. 56. 1920. S. 108—111.

474 Wohlmuth, Alois: Ein Schauspielerleben. Ungeschminkte Selbstschilderungen. München: Parcus & Co. [1918]. 193 S. — Rez. Jb. 55. 1919. S. 230f. (E. L. Stahl).

475 Engl. Studien 54. 1920. S. 336 wird berichtet über eine neu aufgefundene Ausgabe von Rape of Lucrece 1660, Venus and Adonis 1599, Passionate Pilgrim u. Sonette.

Register

zur Bibliographie 1919—1920.

Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, welche durch die Bibliographien aller Jahrgänge des Jahrbuches fortlaufend numeriert sind; die Zahlen mit folgendem * auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miszellen», die ebenfalls eine durchgehende Numerierung tragen.

Die Bezeichnung Shakespeare's als Verfasser ist im Register als selbstverständlich fortgelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Sonnets . . .» stets als Shakespeare's Works . . . usw. aufzufassen; in allen anderen Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt worden. Für die einzelnen Werke Shakespeare's [Abkürzung «Sh».] sind die unten angegebenen üblichen und allgemein verständlichen Kürzungen im Register gebraucht worden, und zwar, um ihre Anzahl nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die englische Bezeichnung auch da, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt; jedoch ist in solchem Falle die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man Shakespeare's Werke, übersetzt von Montégut, unter Works (frz.) v. Montégut. Im übrigen verweisen die einem jeden Titel beigefügten Zahlen auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie.

Abkürzungen.

A. W. (All's Well)
A. and C. (Antony and Cleopatra)
A. Y. L. I. (As You Like It)
C. of E. (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb.
Haml.
1 Hen. IV.
2 Hen. IV.
Hen. V.
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John
J. C. (Julius Caesar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour's Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of. V. (Merchant of Venice)
M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)
M. N. D. (Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth.
Pericl.
Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and C. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)
T. G. of V. (Two Gentlemen of Verona)
W. T. (Winter's Tale)

Lucr.
P. P. (Passionate Pilgrim)
Sonn. (Sonnets)
T. N. K. (Two Noble Kinsmen)
V. and A. (Venus and Adonis)

Ackermann, R. (Hrsg.) s. Hamlet.
— — (Albrecht. Rez.) 8481
— — (Kerrl. Rez.) 8459
— — (Meißner. Rez.) 8655
— — (Wolff. Rez.) 8448
Adams, J. Q.: An Unknown Actor 8552
— — Sh., Heywood and the Classics 8553
— — The Yale Sh. 8554
— — (Massinger-Field. Rez.) 8653
Albrecht, L.: Untersuchungen zu M. for M. 8481
Alden, R. M.: T. A. and Sh. Dogmatics 8522
— — (Clark. Rez.) 8578
A. and C. s. Lalou, R.
A. W. s. Holthausen, F.
Aronstein, Ph.: John Donne als Dichter 8555
— — D. nationale Erlebnis 8556
A. Y. L. I. (ed. Wright) 8409
— (The Yale Sh.) 8408
— (Wörterbuch, hrsg. v. Blume) 8410
Ayala, R. P. de: Las Máscaras 8557
Baker, G. B.: Dramatic Technique 8558
— — The Development of Sh. 8559
— H. T.: The Two Falstaffs 8494
Barton, D. P.: Ireland and Sh. 8560
Baugh, A. C.: Sh. First Folio 8561
Bayfield, M. A.: Sh.'s. Versification 8562
— — Study of Sh.'s Versification 8563
Beer, T. H. de: De Koopman van Venetië 8488
Beiträge, Festschrift für L. Geiger 8564
Berger, L. (Übers.) s. Cymb.
Blanche, J. E.: Société Sh. 8565
Blume, F. (Wörterbuch) s. A. Y. L. I.
Boas, F. S.: Haml. and Volpone 8422
Book of Homage to Sh. 8566
Boulenger, J.: L'Affaire Sh. 8567
Brandes, G.: Miniaturen 8568
Brandl, A.: Schicksalsschwestern in Macb. 8475

Bbandl, A.: Haml. u. J. C. im Gr. Schauspielhaus 8423
— — Sh.'s Verhältnis zu Cicero 8569
— — Sh. auf d. engl. Preismedaille 457*
— — Shakespeare's London 458*
— L. (Hrsg.) s. Haml.
Brausewetter, A.: Rich. III. 8506
Brereton, J. Le R.: One-Door Interiors 8570
Brooke, St. A.: Ten more Plays of Sh. 8571
— T. (Hrsg.) s. 1 Hen. VI.
— — T. A. and Sh. 8523
— — Nocturnal and Infernal Plays 8572
Brotanek, R.: W. Viëtor 459*
Bulthaupt, H.: Dramaturgie 8573
Burril, E. W.: Heredity as Fate 8574
Buschbeck, E.: Sh. um 1920 8575
C. (Kunst. Rez.) 8633
Cambpell, L. B.: History of Costuming 8576
— T. M. (Scherrer. Rez.) 8673
Castelain, M.: Sh. ou Derby 8577
Charlton, H. B. (Clark. Rez.) 8578
Clark, B. H.: Theories of Drama 8578
Coad, O. S.: Stage and Players 8579
Conrad, H. (Hrsg.) s. Macb.
— — Freund der Sh.'schen Sonette 8546
— — Henry VIII., Fletcher's Werk 8457
Cor. (Hrsg. v. W. Swoboda, Freytag's Sammlung) 8405. 8411
— s. Heinze-Schröder
Corssen, M.: Kleist's u. Sh.'s Sprache 8580
Coulter, C. A.: The Plautine Tradition 8581
Crawford, A. W.: Haml. and other Essays 8424
— J. P. W.: A Spanish Analogue of M. for M. 8482
— J. R. (ed.) s. A. Y. L. I. Yale Sh.)
Croce, B.: Ariosto, Sh. e Corneille 8582
— — Sh. e la critica 8583
Csokor, F. Th.: Der neue Sh. 8584
Cymb. (Übers. v. L. Berger) 8412
— s. Lawrence, W. W.
— s. Rieder, M.
Deetjen, W.: Sh.'s. 1. Auftreten in Weimar 8585
Dongen, W. A. van: Bevy and Galaxy 8586
Dubois, G.: Ve acte d'Haml. 8425
Dudok, G.: Inigo Jones 8587
Durham, W. H. (Ed.) s. R. and J. (Yale-Sh.)
Eberhard, O.: Bauernaufstand v. J. 1381. 8588
Eckwall, E. (Jespersen. Rez.) 8618
Eichler, A.: Antibaconianus 8591
— — Lauschszene 8589
— — Sh.-Bacon-Hypothesen 8590
— — (Jb. 55. Rez.) 8616
Engel, E.: Sh.-Rätsel 8592
Enk, P. J.: Sh.'s. Small Latin 8593
Fagus: Haml. de Gascogne 8426
Fehr, B.: Sh. and Coventry 8594
— — Zu T. A. 8524
— — (Festschrift z. 15. Neuphilologentage. Rez.) 8596
— — (Zachrisson. Rez.) 8720
Ferguson, E. L.: The Play Scene in Haml. 8427
Festschrift f. B. Litzmann 8595
— z. 15. Neuphilologentage 8596
Fischer, K.: Sh.'s. Charakterentwicklung 8507
— R. (Hrsg.) s. Temp.
— — (Baker. Rez.) 8558
— W. (Eberhard. Rez.) 8588
Florens (Hrsg.) s. P. P.
Förster. (Eichler. Rez.) 8591
Franz, W.: Grammatisches zu Sh. 8597
Freiligrath, F. (Übers.) s. V. and A.
French, R. D. (Ed.) s. Hen. V. (Yale Sh.)
Freyhan, M.: Wegener's Sh.-Kunst 460*
Friedrichs, E.: Sh. in Rußland 8598
Furness, H. H. (Ed.) s. John.
Gaehde, Chr. (Hrsg.) s. J. C.
— — (Brandes. Rez.) 8568
Gärdes (Sonn., Poems. Tauchnitz. Rez.) 8540. 8543
Gaudig, H.: Aus deutscher Dichtung 8599
George, St. (Übers.) s. Sonn.
Glöde, O. (Ackermann. Rez.) 8417
Grabau, C.: Zeitschriftenschau 1917—1918 8600
— — (Bayfield. Rez.) 8562
— — (Gregori. Rez.) 8430
— — (Greg. Rez.) 8428
— — (Landauer. Rez.) 8435
— — (Quiller-Couch. Rez.) 8490
— — (Susmann. Rez.) 8444
Graves, Th. S.: Elizabethan Theatres 8601
Gray, H. D.: Sh.'s. Contribution to 1 Hen. VI. 8455
— — T. A. once more 8525
— — The T. A. Problem 8526
— — The Temp. revised 461*

Gray, H. D.: Sources of the Temp. 8514
— — Did Sh. write a Tragedy of Dido? 8602
Greenwood, G.: Sh.'s Handwriting 8603
Greg, W. W.: Hamlet's Hallucination 8428
— — The Hamlet Texts 8429
Gregori, F.: Sh. u. d. Film 8430
Grossmann, R.: Spanien u. d. elisab. Drama 8604
Grube, M.: Jugenderinnerungen 462*
— — Am Hofe der Kunst 463*
Guittard-Rijneke (Ed.) s. M. of V.
Gundolf, F. (Hrsg.) s. Works.
— — Goethe 8605
— — Sh. u. d. deutsche Geist 8606
H., J. (Sh.'s Werke, hrsg. v. Weber. Rez.) 8401
— — (Tr. and C., hrsg. v. W. v. Scholz. Rez.) 8527
Hagen: Sh. d. Jurist 8607
Haml. (Ed. R. Ackermann) 8417 (Velhagen & Klasing)
— (Ed. L. Brandl) 8416 (Freytag's frz. u. engl. Schriftsteller)
— (Hrsg. Bücher d. deutschen Theaters) 8420
— (Hrsg. v. Schmitz-Mancy) 8405. 8421 (Freytag's Sammlung)
— (Ed. Schücking) 8418
— (Ed. Sellon) 8415 (Carmelite Sh.)
— (Hrsg. v. Wolff) 8404. 8419 (Insel)
— s. Boas, F. S.
— s. Brandl, A.
— s. Crawford, A. W.
— s. Dubois, G.
— s. Fagus
— s. Ferguson, E. L.
— s. Greg, W. W.
— s. Gregori, F.
— s. Hubbard, F. G.
— s. Katann, O.
— s. Kenyon, J. S.
— s. Krauss, R.
— s. Landauer, G.
— s. Orlowius, H.
— s. Oesterberg, V.
— s. Petsch, R.
— s. Radebrecht, F.
— s. Robertson, J. M.
— s. Stoll, E. E.
— s. Susmann, M.
— s. Voelker, B.
— s. Wilson, J. D.
— s. Wolff, G.
Hardt, E.: Anmerkungen zu T. G. of V. 8536
Harries, F. J.: Sh. and the Welsh 8608
Hastenplug, O.: Über d. Tragische 8609
Havens, G. R.: The Abbé Prévost and Sh. 8610
Heerikhuizen, C. van: The plot of M. N. D. 8501
— — The under-plot in L. L. L. 8470
Heine, H.: Sh.'s Mädchen u. Frauen 8611
Heinze-Schröder: Aufgaben aus klass. Dramen 8465
Hen. IV. (Hrsg. v. Ulrich) 8405. 8450 (Freytag's Sammlung)
2 Hen. IV. (Ed. Winstanley) 8449 (Arden Sh.)
Hen. V. (Ed. French) 8451 (Yale Sh.)
— s. Raab, R.
— s. Tolman, A. H.
1 Hen. VI. (Ed. Brooke) 8454 (Yale Sh.)
— s. Gray, H. D.
2. 3. Hen. VI. s. Schaubert, E. v.
Hen. VIII. s. Conrad, H.
Herzfeld, G.: A. W. Schlegel 8612
Hirschberg, J.: Sh.-Anmerkungen 8613
— — The Valley 8537
Hock, St.: Der deutsche Macb. 8476
Holthausen, F.: Zu A. W. 8406
Hoogestraat, E.: J. C. u. Haml. 8466
Horn, W.: Das Komische in Sh.'s Tragödien 8614.
Hruschka, A. (Hrsg.) s. J. C.
Hubbard, F.: The First Quarto Haml. 8431
— — R. and J. 8510
Hübbe, W. (Hrsg.) s. Rich. III.
Irvine, Th. U.: The Names in Sh. 8615
Jantzen (Jb. 55. Rez.) 8616
— (Sh., hrsg. v. Michael. Rez.) 8399
Jahrbuch d. deutschen Sh.-Gesellschaft (55. 1919) 8616
— — (56. 1920) 8617
Jespersen, O.: Growth and Structure of the Engl. Lang. 8618
John (Ed. H. H. Furness) 8458
— s. Kerrl, A.
Jones, R. F.: Lewis Theobald 8619
J. C. (Hrsg. Bücher d. deutschen Theaters) 8464
— (Hrsg. v. A. Hruschka) 8405. 8462 (Freytag's Sammlung)
— (Ed. L. Mason) 8460 (Yale Sh.)
— (Hrsg. Meisterwerke d. deutschen Bühne) 8463 (Chr. Gaehde)
— (Ed. A. Sturmfels) 8461 (Freytag's S. frz. u. engl. Schriftsteller)

J. C. s. Brandl, A.
— s. Heinze-Schröder
— s. Hoogestraat, E.
— s. Kerrl, A.
— s. Thurber, S.
Jürgens, W.: Dingelstedt, Sh. u. Weimar 8620
— — Sh. u. Weimar 8621.
— — Inszenierung von Sh.'s Lustspielen 8622
Kahlenberg, M. (Hrsg.) s. Lucr.
Katann, O.: D. Geist in Haml. 8432
Keller, W.: Sh.'s liter. Testament 8623.
— — Cooling Card 8624
— — Bücherschau 8625
— — Bücherschau 8627.
— — 1. Folio-Ausgabe 8626
— — Schluß von Tr. and C. 8528
— — F. v. Westenholz 464*
— — (Aronstein. Rez.) 8555
— — (Beiträge. Festschrift f. L. Geiger. Rez.) 8564
— — (Campbell. Rez.) 8576
— — (Corssen. Rez.) 8580
— — (Crawford. Rez.) 8425
— — (Croce. Rez.) 8583
— — (Eichler. Rez.) 8591
— — (Großmann. Rez.) 8604
— — (Gundolf's Sh. Rez.) 8400
— — (Haml., hrsg. v. Wolff. Rez.) 8404. 8419
— — (Hastenplug. Rez.) 8609
— — (Havens. Rez.) 8610
— — (Landauer. Rez.) 8635
— — (Lucr., hrsg.v.Kahlenberg. Rez.) 8539
— — (Macb., hrsg. v. Conrad. Rez.) 8404. 8472
— — (Macb. ed. Vetter. Rez.) 8471
— — (Mathesius. Rez.) 8654
— — (M. of V. ed. Mohrbutter. Rez.) 8485
— — (Oesterberg: Haml.-Texterne. Rez.) 8437
— — (Oesterberg: Hamlet's Alder. Rez.) 8438
— — (Oth., hrsg. v. Wolff. Rez.) 8404, 8502
— — (Price. Rez.) 8666
— — (Rea: zu Temp. Rez.) 8516
— — (Reinecke. Rez.) 8667
— — (Reynolds. Rez.) 8668
— — (Rolland. Rez.) 8670
— — (Schaubert. Rez.) 8456
— — (Schmidt. Rez.) 8674
— — (Schröder. Rez.) 8676
— — (Schubring. Rez.) 8551
— — (Schücking. Rez.) 8678
— — (Seibel. Rez.) 8679
Keller, W.: (Insel-Sh. Rez.) 8404
— — (Smith. Rez.) 8685
— — (Stoll. Rez.) 8443
— — (Poems, Sonn. Tauchnitz. Rez.) 8540. 8543
— — (Thaler, Players at Court. Rez.) 8696
— — (Thaler, Travelling Players. Rez.) 8697
— — (Tieck-Lüdeke. Rez.) 8701
— — (V. and A., übers. v. Freiligrath. Rez.) 8550
— — (Ward. Rez.) 8707
— — (Wolffhardt. Rez.) 8716
— — (Zeitlin. Rez.) 8722
Kellner, L. (Jb. 55. 1919. Rez.) 8616
Kenyon, J. S.: Haml. III, 4, 64. 8433
Kerrl, A.: Metrische Unterschiede v. John u. J. C. 8459
Kilian, E.: W. T. in neuer Inszenierung 8538
— — D. Sh.'sche Lustspiel 8628
— — M. for M. als deutsches Bühnenstück 8483
Kloth, M.: Sh.-Tag in Berlin 1919. 8629
Kluckhohn, P. (Gundolf's Goethe. Rez.) 8605
Koch, J. (Eberhard. Rez.) 8588
Kohler, J.: Sh. vor d. Forum d. Jurisprudenz 8630
Koppel, R.: D. Primitive in Sh.'s Dramatik 8631
Krauss, R.: Haml.-Monolog 8434
Krüger: Schlegel's Übersetzung 465*
Kügler, H.: Ansprache am Sh.-Tag 8622
Kuhl, E. P.: Sh. and the P.P. 8549
Kunst, K.: Griech.-röm. Komödie 8633
Lalou, R.: A. and C. à l'Opéra 8407
Landau, L.: Parallels to Sh.'s Seven Ages 8634
Landauer, G.: Haml. 8435
— — Tr. and C. 8529
— — Sh. 8635
Lawrence, W. J.: Players at Court 8636
— — The Wager in Cymb. 8414
— — The Masque in The Temp. 8515
— — Doors and Courtains 8637
Lear s. Rollins, H. E.
— s. Schreyvogel
Lederer, M. (Hrsg.) s. M. N. D.
Levey, S.: Sh. in London 8638
Levi, C.: Sh. in Italia 8639
Leitzmann, A.: Dodd's Beauties of Sh. 8640

Leitzmann, A.: Lachmann als Sh.-Übersetzer 8641
Lieder 8541 (Die Einkehr)
Liljegren, S. B. (Oesterberg, Haml.-Texterne. Rez.) 8437
Lindau, P.: Erinnerungen 466*
Looney, J. Th.: Sh. identified in E. d. Vere 8642
L. L. L. s. Heerikhuizen.
Lucr. (Hrsg. v. Kahlenberg) 8539
— Ausgabe von 1660. 475*
Lüdeke, H.: Tieck's Sh.-Buch 8644
— — Z. Tieck'schen Sh.-Übersetzung 8643
Ludwig, A.: Nietzsche u. Sh. (Vortrag) 467*
— — Nietzsche u. Sh. 8646
— — Sh., Calderon u. Lope de Vega 8645
Lütgenau, F.: Tr. and C. 8530
Macb. (Hrsg. v. Conrad) 8404. 8472 (Insel)
— (Hrsg. v. Regel) 8405. 8473 (Freytag's Sammlung)
— (Hrsg. v. Stefl) 8474
— (Hrsg. v. Vetter) 8471 (Frz. u. engl. Schullektüre)
— s. Brandl, A.
— s. Hock, St.
— s. Ratislav, J. K.
— s. Rea, J. D.
— s. Richter, H.
— s. Roller, A.
Manz, J. B.: Sh. u. die Lüge 8647
Martel, F.: La question Sh. 8648
Martin, E.: Sh.'s große Tragikomödie 8649
Martínez, E. J.: Sh. en España 8650
Mason, L. (Yale Sh.) s. J. C.
— — Devotement or Denotement 8504
— — The Furness Variorum 8652
— — Notes on Oth. 8503
— — Sh. Allusions 8651
Massinger-Field: The Fatal Dowry 8653
Mathesius: Tři kapitoly o Sh. životě a hrách 8654
M. for M. s. Albrecht, L.
— s. Crawford, J. P. W.
— s. Kilian, E.
Meissner, J.: Jung-Sh. 8655
M. of V. (Ed. Guittard-Rijneke) 8484 (Meulenhoff's Engl. Library).
— (Hrsg. v. Mohrbutter) 8485 (Frz. u. engl. Schullektüre).
— (Hrsg. v. Schücking) 8487 (Tempelklassiker)
— (Hrsg. v. Seifert) 8405. 8486 (Freytag's Sammlung)
M. of V. s. Beer, T. H. de
— s. Packard, M.
— s. Quiller-Couch, A.
— s. Schröer, A.
— s. Schulze, K.
M. W. of W. (Hrsg. Holbein-Verlag) 8493
— s. Baker, H. T.
— s. Tolman, A. H.
Michael, F. (Hrsg.) s. Works
M. N. D. (Hrsg. v. Lederer) 8405. 8500 (Freytag's Sammlung)
— (Ed. Siefken) 8496 (Freytag's frz. u. engl. Schriftsteller)
— (Hrsg. Meisterwerke d. deutschen Bühne) 8497
— (Phoebus-Bücher) 8498 (Hrsg.)
— (Wien 1920 hrsg.) 8499
— s. Heerikhuizen
Mitchell, R.: Sh. for Community Players 8656
Mohrbutter, A. (ed.) s. M. of V.
Morel, L.: Sh. ou Bacon 8657
Mühe (Schofield. Rez.) 8675
Mühlbach, E.: Statist. Überblick üb. d. Aufführungen Sh.'s (1918) 8658
Mutschmann, H. (Schücking: Charakterprobleme. Rez.) 8678
Nicoll, A.: Doors and Courtains 8659
Olivero, F.: Nuovi saggi di letteratura ingl. 8660
Onions, C. T.: A. Sh.-Glossary 8661
Orlowius, H.: Der vergewaltigte Haml. 8436
Oesterberg, V.: Haml.-Texterne 8437
— — Hamlets Alder 8438
— — Haml. og Hoffmann 8439
Oth. (Hrsg. v. Wolff) 8404. 8502 (Insel)
— s. Mason, L.
Packard, M.: Shylock not a Jew 8489
Pander, O.: Sh.'s Lustspielwelt 8662
P. P. (Hrsg. v. Florens) 8548
— s. Kühl, E. P.
Pastorals s. Greenslaw, E.
Petsch, R.: D. trag. Problem in Haml. 8440
Pioli, G.: Morale e religione nelle opere di Sh. 8663
Pluizer: Het artikel van Dr. Speckman 8664
Poel, W.: Life of Sh. 8665
Poems (Hrsg. Tauchnitz Pocket Library 63) 8540
Possart, E. v.: Erlebtes u. Erstrebtes 469*
Preisendanz, K. (Tr. and C., hrsg. v. W. v. Scholz. Rez.) 8527
Price, L. M.: English-German Liter. Influences 8666

Quiller-Couch, Sir A.: The Workmanship of The M. of V. 8490
Raab, R.: Hen. V. am Karlsruher Hoftheater 8452
Radebrecht, F.: D. Stelle vom Rauhen Pyrrhus, Haml. 8441
Ratislav, J. K.: Macb. im Burgtheater 8477
Rea, J. D.: The Storm in the Temp. 8516
— — A Note on the Temp. 8517
— — Notes on Sh. 8478
Regel, E. (Hrsg.) s. Macb.
Reinecke, K.: D. Chor in d. engl. Renaissance-Lit. 8667
Reynolds, G. F.: The Elizabethan Stage 8668
Rich. III. (Hrsg. v. Hübbe) 8405 (Freytag's Sammlung)
— s. Brausewetter, A.
— s. Fischer, K.
Richter, H.: Macb. im Burgtheater 8479
— — A. v. Weilen 470*
Rick, L.: Sh. u. Ovid 8669
Rieder, M.: Halm's Bearbeitung von Cymb. 8413
Robertson, J. M.: The Problem of Hamlet 8442
Rolland, R.: Wahrheit in d. Werken Sh.'s 8670
Roller, A.: Eine Macb.-Bühne 8480
Rollins, H. E.: The Tr. and Cr. Story 8531
— — Lear and John Careless 8468
R. and J. (Ed. Durham) 8508 (Yale Sh.)
— (Hrsg. Prospero-Drucke) 8509
— s. Hubbard, F. G.
Rosenfeld, E.: J. Kohler 471*
— — (Kohler. Rez.) 8630
Rózca, D.: Sh. in Ungarn 8671
Sachs, H.: Der Sturm 8518
Saltus, J. S.: Sh.'s Animals 8672
Sandbach, F. E. (Scherrer. Rez.) 8673
Sauer, W. (Kohler. Rez.) 8630
Schaubert, E. v.: Drayton's Anteil an 2. 3. Hen. VI. 8456
Scherrer, M.: Kampf u. Krieg im dtsch. Drama 8673
Schick, J.: E. Koeppel 472*
Schmidt, R.: Staatsbürgerkunde u. Literaturunterricht 8674
Schmidt-Mancy, M. (Hrsg.) s. Haml.
Schofield, W. H.: Chivalry in Engl. Literature 8675
Scholz, W. v. (Hrsg.) s. Tr. and C.
— — Drei Chorus-Zwischenspiele von Tr. and C. 8534
Scholz, W. v. Zur Neubearbeitung von Tr. and C. 8532
— — Szenische Probleme von Tr. and C. 8533
Schreyvogel (Th. West): Lear 8469
Schröder, K.: Platonismus in der engl. Literatur 8676
Schröer, A.: Beurteilung des Shylock 8491
— — (Book of Homage to Sh. Rez.) 8566
— — (Sh.'s England. Rez.) 8681
Schücking, L. L. (Hrsg. v.) s. Haml.
— — (Hrsg. v.) s. M. of V.
— — Anleihe Sh.'s bei Tourneur 8677
— — Charakterprobleme bei Sh. 8678
Schulze, K.: Chaucer's Weib von Bath u. Sh.'s M. of V. 8492
Seibel, G.: Bacon versus Sh. 8679
Seifert, J. (Hrsg.) s. M. of V.
Sellon, G. B. (Ed.) s. Haml. (Carmelite Sh.)
Serrurier, C.: Voltaire et Sh. 8680
Shackford, M. H.: Rose in Sh.'s Sonn. 8547
Sh.'s England 8681
Sharp, R. F.: Travesties of Sh.'s Plays 8682
Shipherd, H. R.: Play-Publishing in Elizab. Times 8683
Shore, W. T.: Sh.'s Self 8684
Siefken, O. (Ed.) s. M. N. D. (Freytag's frz. u. engl. Schriftsteller)
Smith, R. M.: Froissart and the Engl. Chronicle Play 8685
— W. (Croce. Rez.) 8285
Sonn. (Übers. George, St.) 8545
— (Hrsg. Pandora Nr. 1) 8544
— (Ed. Tauchnitz Pocket Library Nr. 64) 8543
— s. Conrad, H.
— s. Shackford, M. H.
Speckman, H. A. W.: Geheimschrift van F. Bacon 8686
Stahl, E. L.: Dramaturgische Übersicht 8687
— — (Grube: Am Hofe d. Kunst. Rez.) 463*
— — (Grube: Jugenderinnerungen. Rez.) 462*
— — (Lindau. Rez.) 466*
— — (Possart. Rez.) 469*
— — (Voelcker. Rez.) 8445
— — (Wohlmuth. Rez.) 474*
Steffen, R.: Sh.'s manuscript 8688
— — (Robertson. Rez.) 8442
— — (Wilson: Copy for Haml. Rez.) 8446
Stefl, M. (Hrsg.) s. Macb.

Steinert, W.: Deutschland u. Sh. 8689
Stoll, E. E.: Haml. 8443
Sturmfels, A. (Hrsg.) s. J. C. (Freytag's frz. u. engl. Schriftsteller)
Susmann, M.: Hamletproblem 8444
Swaen, A. E. H. (Jones. Rez.) 8619
Swinburne, A. Ch.: Contemporaries of Sh. 8690.
Swoboda, W. (Hrsg.) s. Cor.
Sykes, H. D.: Sidelights on Sh. 8691
Symons, A.: Studies in the Elizab. Drama 8692
T., W. J. (Campbell. Rez.) 8576
Taylor, H. O.: Thought and Expression in the 16th Cent. 8693
Temp. (Hrsg. v. Fischer) 8512
— (Hrsg. v. Weingartner) 8513
— (Ed. Tinker) 8511 (Yale Sh.)
— s. Gray, H. D.
— s. Lawrence, W. J.
— s. Rea, J. D.
— s. Sachs, H.
— s. Wimmer, K.
Thaler, A.: Finance Management of the Elizab. Theatre 8695
— — Free-List in Sh.'s Time 8699
— — Elizab. Dramatic Companies 8698
— — The Players at Court 8696
— — Sh.'s Income 8694
— — Travelling Players in Sh.'s England 8697
Thors, Th. C.: Sh.'s stilling til demokrati og aristokrati 8700
Thurber, S.: Sh.'s J. C. 8467
Tieck, L.: D. Buch üb. Sh. (Hrsg. v. Lüdeke) 8701
T. of A. (Ed. Williams) 8520. 8521 (Yale Sh.)
Tinker, Ch. B. (Ed.) s. Temp. (Yale Sh.)
T. A. s. Alden, R. M.
— s. Brooke, T.
— s. Fehr, B.
— s. Gray, H. D.
Tolman, A.: Why did Sh. create Falstaff? 8495
— — Sh.-Studies I. 8702
— — Sh.-Studies III. 8453
— — Sh.-Studies IV. 8703
Tr. and C. (Hrsg. v. W. v. Scholz) 8527
— s. Keller, W.
— s. Landauer, G.
— s. Lütgenau, F.
— s. Rollins, H. E.
— s. Scholz, W. v. (Zur Inszenierung usw.)
— s. Scholz, W. v. (Szenische Probleme)
Tr. and C. s. Scholz, W. v. (Chorus-Zwischenspiele)
— s. Young, K.
T. G. of V. s. Hardt, E.
Ulrich, F. (Hrsg.) s. Hen. IV.
Varnhagen, K. A. v. E.: Sh. u. Goethe i. J. 1777. 8704
V. and A. (Hrsg. v. Freiligrath) 8550
Vetter, P. (Ed.) s. Macb. (Frz. u. engl. Schullektüre)
Villey, P.: Montaigne et les poètes angl. 8705.
Vinciguerra, M. (Swinburne. Rez.) 8690
Voelcker, B.: Haml.-Darstellungen Chodowiecki's 8445
W., H. G. (Zachrisson: Stilarter. Rez.) 8721
Walzel, O.: W. Creizenach 473*
— — Künstlerische Absicht 8706
— — (Scherrer. Rez.) 8673
Ward, A. W.: Sh. and the Makers of Virginia 8707
Weber, A.: Der wahre Sh. 8708
— L.: (Hrsg.) s. Works (Reclam)
Weidenmüller, O. (Jespersen. Rez.) 8618
Weingartner, F. (Hrsg.) s. Temp.
Wetz, W.: Lebensnachrichten über Sh. 8709
Whibley, Ch.: Literary Studies 8710
Whitmore, Ch. F.: The Nature of Tragedy 8711
Williams, S. T. (Ed.) s. T. of A. (Yale Sh.)
Willms, H.: Sh. u. die Schauspieler 8712
Wilson, J. D.: The Copy for Haml. 8446
— — Dramatic Problems in Haml. 8447
— — A Note on Elisions in the Faerie Queene 8713
— — (Oesterberg: Haml.-Texterne. Rez.) 8437
— — (Robertson. Rez.) 8442
— — (Stoll. Rez.) 8443
Wimmer, K.: Line im Temp. IV, 1. 8519
Winstanley L. (Hrsg. v.) s. 2 Hen. IV. (Arden Sh.)
W. T. s. Hirschberg, J.
— s. Kilian, E.
Wohlmuth, A.: Schauspielerleben 474*
Wolff, G.: Der Fall Haml. 8448
— M. J. (Hrsg.) s. Haml. (Insel)
— — (Hrsg.) s. Oth. (Insel)
— — Begriff d. History bei Sh. 8714
— — Italienisches bei Sh. 8715

Wolff, M. J. (Brooke, St. A. Rez.) 8571
— — (Eichler. Rez.) 8591
— — Kohler. Rez.) 8630
— — (Schücking: Charakterprobleme Rez.) 8678
Wolffhardt, E.: Sh. u. das Griechentum 8716
Woodbridge, H. E.: The Yale Sh. 8717
Woods, G. B.: A Note on Lamb 8718
Works (Hrsg. v. Gundolf) 8400
— (Hrsg. v. Michael) 8399 (Fock's Klassiker-Ausgaben)
— (Illustr. Ausgabe d. Gr. Schauspielhauses) 8420. 8464
Works (Illustr. Miniaturausgabe) 8403
— (Insel-Einzelausgaben) 8404
— (Tempelklassiker; deutsch u. engl.) 8402
— (Hrsg. v. Weber) 8401 (Reclam)
Wright, H. (Hrsg.) s. A. Y. L. I.
Wulffen, E.: Sh.'s große Verbrecher 8719
Young, K.: The Story of Tr. and C. 8535
Zachrisson, R. E.: Sh.'s Uttal 8720
— — Engelska stilarter 8721
Zeitlin, J.: Commonplaces in Elizab. Life 8722
Zuber, E.: Kindheit bei G. Eliot 8723

Register.

Acheson, Arthur, Sh. und Mrs. Davenant 151
— — Sir J. Perrett als Modell für den Bastard in John 136
Albion Knight als politische Moralität 163
Alexis, Willibald, Sh. u. s. Freunde 84
Alliteration bei Sh. und Fletcher 99
— bei Spenser 165
Antithese bei Sh. und Fletcher 99
Arnim, Achim v., Idee einer Sh.-Gesellschaft 9
Arns, Karl, Sh.-Aufführungen in Bochum 185
— — — in Essen 188
Bab, Julius, Dramaturgie 175
Baumgarten, Franz Ferd., M. Reinhardt 174
— Otto, Englische Frömmigkeit 142
Barz, Otto, Sh.-Festspiel 93
Beethoven und Sh. 140
Behn, Aphra, und Dryden 162
Bildungsideal in Sh.'s Zeit 141
Bosch, L. van den, Roode en witte Roos, Drama 139
Bödtker, A. Trampe, Das Liebessonett in Romeo 152
— — Othello's Hautfarbe 155
Bothwell, James Gf., Gatte der Maria Stuart, Modell für Claudius (Ham.) 133
— — — für Edmund (Lear) 135
Boye. Kaspar J., William Sh., dän. Drama 94
Brachvogel, A. E., Hamlet, Roman 88
— — In der Meermaid, Einakter 88
Bräker, Ulrich, und Sh. 9
Brandl, Alois, Das große Schauspielhaus in Berlin 174
— — Die Hexen in Macb. 156
— — als Präsident der Sh.-Gesellschaft 2
— — Romeo-Quellen 136
— — Sh.-Biographie 127
— — Sh.-Übersetzung 124
Brooke, Tucker, Preston als Autor von Common Conditions 163
Browne, Elis. Schauspieler 130
Brudermord, Bestrafter, Aufführung in Bochum 186
— — Verhältnis zum Ham. 74
Buchanan, George, als Quelle für Sh. 133
Burleigh, Will. Ld., Verhältnis zu Southampton 129
— — Vorbild für Polonius 133, 155
Campbell, O. J., Ein vor-shakesp. Richard III 139
— Lily B., Gesch. des engl. Theaterkostüms 162
Cecil, Robert, Staatssekretär, Verh. zu Southampton 129, 130
— William, s. Burleigh
Chapel-Children, Geschichte 161
Chaplin, Charlie, Kinospieler 167
Charakterbearbeitung durch Sh. 75
Chester, Rob., Phoenix and Turtle 157
Chroniken, s. Grafton, Hall
Common Conditions, Autorschaft 163
Conrad, Herm., Übers. von Temp. 128
Cook, A. S., Spenser's Amoretti 165
Corssen, Meta, Kleist's und Sh.'s dramatische Gestalten 46
Croce, Benedetto, Ariosto, Sh. e Corneille 144
Dane, Clemence, William Sh., Drama 9
Darnley, Henry, Gatte der Maria Stuart, Vorbild für Duncan 134
— — — — für Hamlet's Vater 133
— — — — für Lear 135
Daudet, Léon, franz. Sh.-Roman 90
Davenant, Will., Beziehungen zu Sh. 151
Daxenberger, S., Sh.-Drama 91
Deetjen, Werner, Jahresbericht 1
Derby, Will. Stanley Earl of, als Theater-Patron 129
— — angebl. Verf. v. Sh's. Dramen 152
De Selincourt, E., Alliteration bei Spenser 165

Dryden, J., als Dichter 140
— — und das Theaterkostüm 162
Ege, Karl, Sh.'s Anteil an Hen. VIII 99
Ehefrau in Sh.'s Zeit 141
Elisabeth und die Theatertruppen 159, 161
Emerson, O. F., Spenser's Gnat 165
Enderling, Paul, Sh.-Novelle 90
Engel, Erich, als Sh.-Regisseur 185
Epstein, Max, M. Reinhardt 172
Erasmus, Des., Colloquia, Quelle für Sh. 152
Essex, Robert Gf., Verhältnis zu Southampton 129
— — Vorbild für Hamlet 132
Eulenberg, Herbert, Gesammelte Bühnen-Aufsätze 176
Falckenberg, Rich., Gesch. der Philosophie 143
Fischer, Rudolf, Romeo-Quellen 136
Fletcher, John, nicht Mitverfasser von Hen. VIII 99, 106
Fränkel, L., Übers. v. Tw. Night 128
Frage, rhetorische, bei Sh. und Fletcher 99
Franz, Rud., Bremer Theaterkritiken 168
Fraser, Simon, Balladenheld 141
Gareis, Edelbert, als Shylock 185
Garnett, Rich., Drama über Sh. 98
Gentleman-Ideal im 18. Jahrh. 141
Gerstenberg, H. W. v., als Verkünder Sh.'s 39
— — über Sh.'s dramatische Technik 43
Gollancz, Sir Isr., Gedicht auf Hemming und Condell 158
— — zu Phoenix and Turtle 157
Gothein, Marie, Übers. von Cymb. 146
Grafton, Rich., Mitverf. von Hall's Chronik 164.
Graves, T. S., Tarlton-Anekdoten 161
Greene, Rob., Angriff gegen Sh. 72, 148
Großmann, R., Sierra's Sh.-Übers. 166
Gsell, Rich., als Sh.-Regisseur 186
Gundolf, F., Sh.-Übersetzung 122
Hall, Edm., Chronik, Autorfrage 164
Handfull of Pleasant Delights 165
Harkness, S., Sidney's Prosastil 165
Heine, Albert, als Sh.-Regisseur 181
Hemming, J., Gedicht auf ihn 158
Henry, V., Famous Victories of, überarbeitet von Sh. 71
Herald, Heinz, Das große Schauspielhaus 173
— — M. Reinhardt 171
Hillebrand, H. N., T. Preston 163
Hubbard, Frank, Ham. Q. A 121
Huch, Friedr., Übers. d. Sonette 126
Hutton, W. H., Sh. und Mrs. Davenant 152
Ingersleben, Irmgard v., Ideal d. Ehefrau, Overbury's Wife 141
Jacobs, Monty, Berliner Sh.-Aufführungen 179
Jacobsohn, Siegfr., Berliner Theaterkritiken 169
— — Max Reinhardt 172
Jahn, Johanna, Ballade von Simon Fraser 141
Jakob I als Vorbild für Hamlet 132
— und Macb. 134
— und Lear 135
Jeßner, Leop., als Sh.-Regisseur 180
Jew, altes Drama, von Sh. überarbeitet 71
John, Tragical Raigne of, überarbeitet von Sh. 71, 75, 79
Jones, Gwen Ann, Datum von Albion Knight 163
Karl I. als Theaterfreund 160
Kayser, Rud., Sh. und unsere Zeit 158
Kayßler, Friedr., als Lear 180
Keller, Wolfgang, Bücherschau 120
— — Rez. v. Lee 147
— — — v. Rothe, Lear-Übers. 149
— — Sh. als Überarbeiter fremder Dramen 68
— — Zeitschriftenschau 151
Kellner, Leon, Sh.-Wörterbuch 137
Kilian, Eugen, Rez. v. M. Gothein, Cymb.-Übers. 146
Kleist, Heinr. v., und Sh. 46
Koenig, Heinr., Sh.-Roman 84
Kortner, Fritz, als Othello 180
Kretzschmer, Theod., Dram. Gedicht über Sh. 92
Kyd, T., Hamlet, überarbeitet durch Sh. 71
Lawrence, W. W., Zwischenspiel in Ham. 154
Lee, Sidney, Life of Sh., rez. von Keller 147
Lefranc, Abel, Derby als Autor von Sh.'s Dramen 152
Leir, King, überarbeitet von Sh. 71
Leitzmann, Albert, Beethoven und Sh. 140
Levy, Herm., Englands Wirtschaft 142
Liliencron, Rochus v., Sh.-Novelle 89
Lodge, T., Rosalynd als Sh.'s Quelle 153
Ludwig, Albert, W. Oechelhäuser und die Deutsche Sh.-Gesellsch.
Luick, K., Mittelenglische Sprachgeschichte 138

Lutherburg, Theatermaler unter Garrick 163
Lyly, J., Einfluß auf Sh. 154
Mar, Gf. v., Freund Jakob's VI., Modell für Horatio 133
Maria Stuart, Vorbild für Hamlet's Mutter, Lady Macbeth, und die Lear-Töchter 132
Maskenspiele, Ursprung 163
Marín, L. A., Kritik von Sierra's Sh.-Übers. 166
Mensi-Klarbach, Alfr. Frh. v., Münchn. Sh.-Aufführungen 185
Merbach, P. A., Sh. als Romanfigur 83
Misogonus, altes Drama, Datierung 166
More, Sir. T., Drama mit angebl. Zusätzen Sh.'s 81, 157
Mott, L. F., Datum der True Tragedy of Rich. III 164
Mühlbach, Egon, Statistik der Sh.-Aufführungen 207
Murray, Gf., Vorbild für Kent 135
Mysterienspiele 138
Neger im elis. Drama 156
Newbon, C. E., Sh. und Mrs. Davenant 151
Oechelhäuser, Wilh., als Gründer der Deutschen Sh.-Gesellschaft 6
— — Ideen zur Gründung einer Deutschen Sh.-Gesellschaft 29
Offel, Horace van, La nuit de Sh., Drama 97
Oliphant, E. H. C., Sh.'s Anteil an Sir T. More 157
Orientalisches im Restaurationsdrama 164
Overbury, Sir T., The Wife 141
Padelford, F. M., Spenser's Frauen 165
Peeters, Emil, Musik zu Merch. 186
Perrett, Sir John, als Vorbild für Faulconbridge 136
Petsch, Robert, Deutsche Dramaturgie 176
Poel, William, Sh. und Mrs. Davenant 151
Pollard, A. W., Folios und Quartos 120
Prechtl, Robert, Frauengestalten des Dramas 176
Preston, Thomas, als Verf. von Common Conditions 163
Quiller-Couch, Sir Arthur, Sh.-Ausgabe 120
Rau, Heribert, Sh.-Roman 87
Rea, J. D., Zu Romeo 152
Reinhardt, Max, als Bühnenleiter 170
Religion in England 142
Richard III, vor-shakespear. Drama 139
— True Tragedy of, Datum 164
Richter, Helene, Wiener Sh.-Aufführungen 181
Ritter, Ernst, Die Gauklerin, Drama 86
Robert, Clemence, franz. Sh.-Roman 87
Roberts, J. H., Die Nine Worthies 152
Roller, Alfred, als Sh.-Regisseur 182
Rollins, H. E., Robinson's Handfull of P. Delights 165
Romeo-Novellen 136
Rothe, Hans, Übers. von Lear 149
Salten, Felix, Wiener Kritiken 169
Salusbury, Sir Henry, Gedicht auf Hemming und Condell 158
— Sir John, und Sh.'s Phoenix 157
Schauspieler, elis., am Hofe 159
— — auf der Provinztour 160
— — s. Browne, Chapel-Children, Tarlton.
Schlodtmann, Lübeckische Theaterkritiken 169
Schmitt, Saladin, als Sh.-Regisseur 185
Schneider, Karl, Gerstenberg als Verkünder Sh.'s 39
Schönemann, F., Ch. Chaplin u. Sh. 167
Scholz, W. v., Gedanken zum Drama 176
Schubring, Paul, Italien, Novellen 143
Selincourt, E. De, Alliteration bei Spenser 165
Shakespeare, William, Akteinteilung 121
Arbeitsweise 77
Aufführungen in Berlin 179
— in Bochum 185
— in Wien 181
— auf anderen deutschen Bühnen 188
— Statistische Übersicht 207
und Beethoven 140
Bildnisse 151
Charakterzeichnung 75
Chronologie 128
als Dramenheld 91
Einkommen 160
Erscheinen der Folio 158
und die Gründer von Virginia 130
Interpunktion 121
Lebende Modelle zu d. Figuren 77, 132
und die Modernen 158
Nebenfabel 75
Novellen als Quellen 136, 143, 153
Quarto-Texte 120
als Romanfigur 83
Stenographie bei den Quartos 122
Stil in den Romanzen 99
als Überarbeiter fremder Dramen 68
Übersetzungen s. Brandl, Conrad,

Shakespeare
Fränkel, Gothein, Gundolf, Huch, Rothe, Wolff
Wegzug von Stratford 148
Zusätze zu Sir T. More 81, 157
Werke (in engl. Abkürzung):
Ado, Aufführung in Dessau 192
As, Quellenbehandlung 153
Caes., Datum 148
Cor., Aufführung in Wien 182
Cymb., Stil 100
Übers. v. Marie Gothein 146
Err., Aufführung in Düsseldorf 198
Quelle 69
Hamlet, Aufführung in Allenstein 189
— — Bremerhaven 191
— — Dortmund 193
— — Hagen 199
— — Kassel 203
— — Königsberg 203
— — München 185
Einfluß Cicero's 127
Einzelstelle 155
Hamlet-Frage s. Wihan
Historische Parallelen 132
Mitschuld der Mutter 154
Polonius und Burleigh 133, 155
Die Quartos 80, 121
Das Zwischenspiel 154
s. Bestrafter Brudermord, Kyd
Hen. IV., Aufführung in Zürich 205
— Falstaff 77
— Quelle 70
Hen. V., Aufführung in Zürich 205
Quelle 70
Hen. VIII., Anteil Sh.'s 99
Sprachbilder und Antithesen zusammengestellt 115
— Verfasser 106
John, Charakter des Bastards 75
Historisches Modell des Bastards 136
Lear, Aufführung in B.-Baden 189
— — Berlin 180
— — Bochum 184
Historische Vorbilder 135
Quellenbehandlung 70
Übers. v. Rothe 149
L. L. L. Die neun Helden 152
Macb., Aufführung in Hamburg
Genesis der Hexen 156
Historische Vorbilder 134
Meas., Quellenbehandlung 70
Merch., Aufführung in Augsburg 189
— — Bochum 185, 190
— — Düsseldorf
— — Frankfurt
— — München 184
— — Wien 181
Die Rechtsfrage 153
Quelle 70, 148
Mids., Aufführung in Dresden
— — Hannover
— — Hildesheim
— — Oldenburg
Oth., Aufführung in Barmen 190
— — Berlin 180
— — Halle
Pericles, Quelle 71
Phoenix, 157
Rich. III., Dramat. Quellen 139
Rom., Einzelstelle 152
Liebessonett 152
Quellen 136
Shrew, Aufführung in Chemnitz
— — Düsseldorf
— — München 184
Quelle 70
Sonnets, Datum (v. S. 107) 129
Übers. v. Friedr. Huch 126
Temp., Aufführung in Bremen
Quelle 131
Timon, Aufführung in Berlin 180
Bühnenbearbeitungen 157
Quelle 71
Tw. Night, Aufführung in Frankfurt 198
— — Gotha 199
— — Weimar 204
Wint., Aufführung in Bochum 186
Sh.-Festspiele 93
Shakespeare-Gesellschaft, Gründung 6, 19, 29
— — Jahresbericht 1
Shrew, Taming of a, Sh.'s Vorlage 71, 79
Sidney, Sir Philip, Prosastil 165
Sierra, M., Spanische Sh.-Übersetzung 166
Smith, R. M., Autorschaft von Hall's Chronik 164
— Winifred, Rez. v. B. Croce 144
Somerset, Charles A., Sh.'s Early Days, Drama 95
Southampton, Henry Gf., Sh.'s Patron, Biographie 128
Soziale Fürsorge unter Jakob I 143
Spenser, Edm., Alliteration 165
— — Amoretti 165
— — Frauengestalten 165
— — Vergil's Gnat 165
Spielmann, M. H., Über Sh.-Porträts 151
Sprachbilder bei Sh. und Fletcher 99
Stahl, Ernst Leop., Deutsche Sh.-Aufführungen 1921 188
— — — Dichter und Bühne 177
— — — Dramaturgische Rundschau 168
— Fritz, D. Grosse Schauspielhaus in Berlin 173

Stenographie bei den alten Quartos 122
Stern, Ernst, Reinhardt-Bühne 171
Stopes, Charlotte C., Biographie von Southampton 128
Tameyo, Manuel, Yorick, span. Drama 97
Tarlton, Rich., elis. Schauspieler 161
Thaler, Alwin, Players at Court 159
— — Travelling Players 160
Theaterkostüm, Geschichte in England 162
Thomas, Ambroise, Sommernachtstraum, Oper 96
Tolman, A. H., Quellenbehandlung in As 153
Van Doren, Mark, Poetry of Dryden 140
Wann, L., Orientalisches im Drama 164
Ward, Sir A. W., Literarhistor. Aufsätze 130
— — Sh. und die Gründer von Virginia 130
Whetstone, T., Promus und Cassandra, Sh.', Vorlage 71
Wihan, Jos., Hamlet-Frage 131
Williams, Robert F., Sh.-Roman 83
— Stanley T., Bühnenbearbeitungen des Timon 157
Wilson, J. Dover, Sh.-Ausgabe 120
Winstanley, Lilian, Hamlet and the Scottisch Succession
— — Macb., Lear and Contemp. History 134
Wishington, Rob., Maskenspiele 163
Wolff, Max J., Rechtsfrage in Merch. 153
— — Übers. v. Lear, L. L. L., Mids. 123
Wortparallelen in Sh.'s Romanzen und bei Fletcher 99
Wüsthoff, Martin, Die Fackelträgerin, Sh.-Spiel 94
Young, Karl, Ostermysterium 138
— — Spiel vom Kindermord 139
Zeiss, Karl, Inszenierung v. Shrew 185
Zeitlin, Jacob, Konventionelles in elis. Briefen 155

Druckfehler.

S. 136 Fußnote, Z. 2, statt bis lies to.
S. 140 Fußnote, Z. 3, statt von lies van.

3 0081 010 700 783